EMILIO LONDI

LEON BATTISTA ALBERTI

ARCHITETTO



C. I. E. L.
FIRENZE

EMILIO LONDI

LEON BATTISTA ALBERTI

ARCHITETTO



FIRENZE

ALFANI E VENTURI, EDITORI

1906

FIRENZE, 811-1905-6. — Tipografia Barbèra
ALFANI E VENTURI proprietari.

AI

MIEI GENITORI



INTRODUZIONE

RA i tanti beni per i quali Giovanni Rucellai, un gentile e colto mercante fiorentino del Quattrocento, rendeva infinite grazie al Signore era quello di esser nato « della città di Firenze, la quale è riputata la più degna e la più bella patria che abbi non tanto il cristianesimo, ma tutto l'universo mondo ».[1] E non era questa una infondata affermazione dell'uomo ottimista per eccellenza nè il resultato di un patriottismo eccessivo; era la giusta e lieta constatazione di un fatto universalmente riconosciuto, l'espressione nobile d'orgoglio di chi si sapeva cittadino di una patria bella, ricca, potente. Firenze nella prima metà del secolo XV, quale ci apparisce dalle pagine gentili di Vespasiano da Bisticci e dalle descrizioni fiorite degli umanisti (quanto stupore e quanta ammirazione essa destò perfino in Ciriaco d'Ancona che pur delle città ne aveva visitate parecchie!), godeva realmente di una invidiabile prosperità economica ed era di fatto il centro felice delle lettere e delle arti. Un cronista contemporaneo, giunto all'anno 1422, sentì il bisogno di soffermarsi per osservare che « per le vie circostanti a Mercato nuovo erano settantadue banchi di tavolello et tappeto; di denari contanti fra cittadini due milioni di fiorini d'oro, incredibile quello di mercanzie, di possessioni e di crediti di Monte. Con

---

[1] Marcotti, *Un mercante fiorentino del sec. XV.* Firenze, 1881, pag. 45.

queste ricchezze crebbero gli esercizi e le arti nobili: l'architettura cavata di sotterra per opera di Brunellesco e con essa la scultura e la pittura. Leonardo Aretino, segretario della Signoria, aveva in gran parte suscitata l'eloquenza e gli studi delle lettere greche e latine ».[1] L'annalista fiorentino volle con questo darci soltanto un esempio dell'eccelso grado al quale erano arrivati i commerci, le arti e le lettere; ma se noi cerchiamo di completare il quadro e di avere un' idea più generale della vita di Firenze nei primi decenni del secolo XV, troviamo in ogni ramo del sapere, in ogni manifestazione del bello, un' attività così intensa e felice quale è ben difficile altra volta riscontrare in così breve spazio di tempo e dentro così ristretti confini. Le principali famiglie della città, famiglie sorte dal popolo ed arricchite col lavoro, si disputavano il primato nella Repubblica non con lotte cruente ma con l'astuzia e la liberalità, e Cosimo il Vecchio dei Medici, che nel mecenatismo verso letterati ed artisti apparve ben presto il più fortunato e il più accorto, fu poi il vincitore della contesa e il fondatore della potenza politica della sua casa. Egli seppe riunire intorno a sè i principali rappresentanti del movimento letterario allora prevalente e nel suo palazzo, poco dopo sontuosamente riedificato, formò un centro umanistico di primaria importanza; quivi spadroneggiava la figura, malgrado i suoi difetti, simpatica di Niccolò Niccoli, il bibliomane instancabile, il ricercatore infatuato di ogni reliquia dell' antichità, e quivi, per ottenere gli aiuti del mecenate o i consigli dell'erudito, si rivolgevano Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Poggio Bracciolini, tre letterati cui la conoscenza del fiorito stile latino procurò, come già aveva procurato a Coluccio Salutati, il posto di segretario della Repubblica, e Ambrogio Traversari, generale dell'ordine dei Camaldolesi e quanti altri coltivassero con successo i tanto lodati studi di umanità. Cosimo non voleva rivali neppure nel mecenatismo e questo era al suo tempo ben più difficile del non avere contendenti nella politica: signori che promovevano la cultura rimasero

[1] *Ex annalibus Ceretani ad annum 1422*, in Fabroni, *Magni Cosmi Medicei vita*. Pisa, 1789, vol. II, pag. 63.

in Firenze anche dopo l'esilio di Palla Strozzi, di Giannozzo Manetti, di Felice Brancacci. E di fronte ai Medici e alle altre famiglie signorili stava il popolo ancora potente, ancora riunito nelle sue gloriose corporazioni, il popolo che non comprendeva la lingua dei dotti ma che amava e promoveva le opere gentili dei suoi amici, gli artisti: per lui il Brunellesco voltava la cupola di S. Maria del Fiore, per lui Donatello e Luca della Robbia scolpivano a gara le cantorie del Duomo, il Ghiberti creava la porta del Paradiso: nello stesso tempo lavorava in Firenze Michelozzo e Masaccio chiudeva la breve sua vita feconda di opere immortali e l'Angelico fissava col pennello le sue mistiche visioni.... Non mi è concesso che fare dei nomi; ma ciascuno di questi nomi richiama alla mente una serie di capolavori e tutti insieme dimostrano il grande sviluppo della cultura nella città che vantava contemporaneamente così numerosi letterati ed artisti così valenti.

Tale era Firenze quando nel 1428 potè mettervi piede Leon Battista Alberti. Egli aveva di poco passato i venti anni e veniva nella patria dei suoi antenati, lontano dalla quale lo aveva fatto nascere l'odio politico che alla sua nobile famiglia portavano gli Albizzi, con la mente già nutrita di studi profondi, con l'animo pieno di entusiasmo per ogni cosa bella e buona. Gli studi umanistici ai quali negli anni della sua giovinezza si era dedicato con tanto ardore da rovinarsi la salute e con tanto successo da scrivere una commedia che fu creduta antica, non avevano appagato la sua infinita curiosità in ogni campo della cultura; peregrinando, stanco e annoiato, per le città dell'alta Italia, aveva in tutte trovato accoglienze gentili ed amici benevoli, ma in nessuna un ambiente tale che potesse sviluppare i germi di una tendenza, di un'aspirazione che pur sentiva indistinti dentro di sè. E qui bisogna por mente alla figura in ogni sua parte completa, all'ingegno multiforme di quest'uomo che forse più di ogni altro si avvicina a Leonardo da Vinci. « Quale arte per quanto difficile, quale scienza per quanto recondita rimase ignota a costui? »[1] La domanda che, pochi anni dopo

[1] L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria.* Firenze, 1485. *Epistola dedicatoria del Poliziano.*

la morte di Battista, Angelo Poliziano rivolgeva al Magnifico Lorenzo è la domanda che oggi ancora ci rivolgiamo pieni di ammirazione per questi meravigliosi uomini del Rinascimento dotati di così grande e svariata forza intellettuale. Quale disciplina fu da lui ignorata? Non certo la giurisprudenza, egli, laureato in legge all'Università di Bologna ed autore di un trattato intorno al diritto; non la matematica e la fisica se intorno alla prima potè comporre un libro, i « Ludi Matematici », contenente la soluzione d'interessanti problemi e con le leggi della seconda seppe trovare uno strumento per misurare la profondità del mare, la « bolide albertiana », e scoprì una specie di camera oscura ed inventò l'igrometro fondato sul principio anche oggi in uso; non la filosofia se meritò di esser fatto protagonista di una delle opere più leggiadre che abbia prodotto il neo-platonismo fiorentino, le « Disputationes camaldulenses » di Cristoforo Landino. Ma prima del 1428 una parte importantissima della civiltà del suo tempo gli era rimasta ignota o gli era sembrata trascurabile: l'arte. L'arte apparve a lui in tutta la sua grandezza nella patria diletta e l'Alberti vide subito con essa aprirsi un nuovo campo, vasto e nobilissimo, di attività intellettuale. « Io credevo tramontate per sempre le arti belle, scrive egli qualche tempo dopo al Brunellesco, ma poi che dal lungo esiglio in quale siamo noi Alberti invecchiati fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria ridotto compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quelli altri Nencio, Luca, e Masaccio essere a ogni lodata cosa in ingegno da non posporgli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti ».[1]

Altri si sarebbe forse contentato della semplice ammirazione: non l'Alberti, che non sapeva concepire l'ammirazione senza un diretto contributo di operosità verso la cosa ammirata, che non comprendeva come ci potesse essere lato nobile della vita al quale l'uomo colto non dovesse applicare l'ingegno; in una parola l'Alberti dal momento che

[1] Nencio è certo Lorenzo Ghiberti, Masaccio non è il celebre pittore, morto l'anno avanti l'arrivo dell'Alberti in Firenze, ma un Tommaso di Bartolommeo scultore. Cfr. H. Janitschek, *L. B. Alberti kleine kunsthistorische Schriften*. Vienna, 1877, dove è pubblicata la lettera.

conobbe e comprese la grandezza dell'arte del suo tempo sentì il bisogno di divenire artista. Ma quale delle tre principali arti del disegno poteva essere con successo praticata da lui cui mancava quel substrato di cognizioni tecniche pur necessarie ad ogni artista? L'architettura sola, poichè è questa l'unica arte nella quale si può essere ideatori senza essere esecutori; l'Alberti infatti, se pure eseguì quei lavoretti di pittura ricordati ma non lodati dal Vasari,[1] volle essere e fu esclusivamente architetto. Ecco dunque un primo punto da tenersi in grande considerazione: l'impulso che spinse Leon Battista a dedicarsi all'architettura fu l'entusiasmo, l'ammirazione per l'arte, specialmente fiorentina, del suo tempo; quando egli, nella piena maturità del suo ingegno, vorrà fare delle opere corrispondenti alla raffinata cultura dei suoi contemporanei, dovrà ricorrere alla decorazione elegante introdotta nello stile architettonico fiorentino da Michelozzo ed a quelli esemplari romanico-toscani ai quali s'ispirava pure il più grande architetto del suo tempo, Filippo Brunelleschi.

È ormai dimostrato che il Brunellesco ricercò negli antichi edifici di Roma non i modelli e le proporzioni dei dettagli, ma l'armonia, la nobile bellezza delle linee generali.[2] L'arte sua, arte spontanea e popolare come quella dell'amico suo Donatello e dell'emulo suo Ghiberti, non ebbe origine dagli studi pazienti sui monumenti classici come gli antichi biografi di lui vorrebbero farci apparire. La lingua latina, trasformandosi gradatamente nel Medio Evo e pur nella sua decadenza dando origine ad opere di rara ed ingenua bellezza, aveva prodotto la lingua di Dante; l'architettura romana, attraverso una naturale evoluzione che pur ci dette lo stile romanico, produsse l'arte di Filippo Brunellesco. Arte che non è dunque una copia ma una libera creazione, non un ritorno violento all'antico ma la continuazione naturale di quella che il popolo italiano, successore diretto del latino, aveva

[1] VASARI, *Vite,* ed. Milanesi, vol. II, pag. 535.

[2] È la conclusione alla quale giunge, nel suo ottimo lavoro, CORNEL VON FABRICZY, *Filippo Brunelleschi.* Stuttgart, 1892. Cfr. PAOLO FONTANA, *Filippo Brunelleschi e l'architettura classica,* in *Arch. stor. dell'arte,* 1893.

mantenuta nobile e leggiadra anche quando d'intorno strideva il verno della barbarie. Il Brunellesco apparteneva al popolo per nascita, per educazione, per carattere: cercò unicamente di esprimere con le costruzioni che egli ideava e dirigeva i sentimenti prevalenti nell'animo dei suoi concittadini e riuscì classico, di quel classicismo così corretto ed originale ad un tempo che ha dato all'arte italiana i suoi più grandi capolavori. Ben altra cosa l'Alberti che quando si dedicò all'architettura era già un umanista; egli credette suo primo imprescindibile dovere di studiare diligentemente il più grande trattatista che sull'architettura aveva avuto l'antichità e di riparare con studi teorici alla mancanza di pratica, credette necessario misurare diligentemente le forme e le proporzioni degli antichi edifici e formare con queste misure un prospetto, canone fisso di tutta l'arte d'edificare.

Dato quest'ordine di idee, è ben naturale che per l'Alberti divenisse centro di educazione e di ispirazione, subito dopo Firenze, Roma; ed infatti a Roma, dove passò gran parte della sua vita come abbreviatore delle lettere apostoliche, una specie di segretario pontificio, egli maturò le idee sorte al contatto dell'arte fiorentina e venne determinando lo stile che già nel primo lavoro architettonico di cui abbiamo completa sicurezza, l'esterno del tempio Malatestiano, apparisce ben sviluppato e fissato. A Roma l'Alberti poteva con piena libertà dedicarsi allo studio degli antichi scrittori e specialmente di Vitruvio nella ricca biblioteca di Niccolò V, pontefice umanista; a Roma sopra tutto egli poteva osservare i mirabili avanzi dell'antichità che egli tanto amava e il cui risorgimento credeva condizione essenziale per lo sviluppo della società del suo tempo. Perchè non è a credere che le reliquie degli antichi monumenti fossero nel Quattrocento così rare e così trasandate come ci vorrebbero far credere gli umanisti nelle loro descrizioni dove l'entusiasmo e la ricerca dell'effetto facevano spesso caricare le tinte. Flavio Biondo, nella « Roma instaurata », cerca con l'aiuto dei classici di enumerare i monumenti distrutti e l'esaltazione della grandezza passata pone in maggior risalto l'accenno alla desolazione presente; Poggio Bracciolini si compiace di rappresentare sè stesso errante fra le rovine,

pieno di indignazione e di sconforto per le ingiurie che gli uomini e il tempo avevano recato ai sacri edifici.[1] Ma appunto dalle loro descrizioni noi sappiamo che il periodo che essi chiamavano il barbaro Medio Evo ci aveva tramandato molto più di quello che il civile Rinascimento ci abbia poi conservato. Le terme di Caracalla e di Diocleziano avevano ancora il loro marmoreo rivestimento e le loro colonne; esisteva intatto il Circo Agonale dove si continuava a fare dei giuochi ed intatto il sepolcro di Cecilia Metella; il Mausoleo di Adriano, se pur aveva perduto il suo colonnato, conservava ancora la sua forma primitiva e sul declivio del Campidoglio s'inalzavano superbamente, davanti alla desolazione del Campo Vaccino, il colonnato e il frontone del tempio della Concordia distrutti poco dopo, come tanti altri monumenti, per trasformarne il materiale in calce. In una parola, se sopra a Roma era passata la bufera distruttrice dei barbari, non era ancora passata la signoria rinnovatrice dei Barberini, e l'Alberti vi potè trovare non solo frammenti di colonne e di architravi per studiarne le proporzioni più corrette, ma anche interi edifici per osservare la disposizione e l'armonia dell'insieme.

Firenze coi suoi edifici romanici e le costruzioni del Brunellesco, Roma con i monumenti superstiti dell'antica civiltà sono dunque le due fonti d'ispirazione per l'arte di Leon Battista Alberti, arte che non è così spontaneamente classica come quella dei suoi contemporanei e neppure così accademica come quella dei suoi successori: dall'una egli apprese la grazia e la gentilezza care al suo tempo, all'altra egli dette il più grande contributo iniziando in Italia lo studio e il rifacimento di Vitruvio; ma fra l'una e l'altra egli seppe mantenersi originale e riuscì a dare, come vedremo, al suo stile uno svolgimento logico per raggiungere quella che egli chiama « euritmia » ed è, nella felice corcordia delle singole parti col tutto, attuazione del suo più alto ideale artistico. Anche questo lato della multiforme figura di Battista merita dunque particolare attenzione da chi voglia ben conoscere quali

[1] P. BRACCIOLINI, *Ruinarum urbis Romae descriptio*, introduzione al trattato, *De varietate fortunae*, in SALLENGRE, *Novus theasurus antiquitatum romanarum*. 1735. Venezia, vol. I, pag. 497.

rapporti e quale importanza avevano in questo primo uomo universale del Rinascimento le varie tendenze che si contendevano il dominio della sua mente; richiama inoltre l'attenzione di chi voglia seguire con chiarezza lo svolgimento dell'architettura italiana, perchè l'Alberti, in contrapposto al Brunellesco il quale non pone affatto come fondamento dell'arte la teoria, è l'iniziatore di una corrente di artisti-teorici che arriva quasi ininterrotta fino al Vignola e al Palladio.

Eppure chi voglia studiare l'attività artistica di Leon Battista Alberti non dal lato puramente tecnico come hanno recentemente fatto alcuni architetti tedeschi,[1] ma dal lato storico per determinare l'importanza che l'opera sua ha avuto nell'arte italiana, si trova subito davanti ad una gravissima difficoltà: la grande scarsezza di notizie e la conseguente incertezza sull'autenticità degli edifici che vanno sotto il suo nome. Gli architetti del Quattrocento, come del resto indicava il loro appellativo di « maestri », erano nello stesso tempo ideatori e direttori, artisti e sorveglianti nelle costruzioni loro affidate; figli del popolo essi non credevano umiliante occuparsi dei lavori più minuti e materiali della loro arte ed unirsi ai più modesti operai perchè il lavoro riuscisse in ogni sua parte perfetto. L'Alberti invece discendeva da nobile famiglia ed apparteneva per educazione ed un po' anche per indole a quel superbo cerchio di letterati, gli umanisti, che onoravano l'arte in generale, considerata come astrazione, ma disprezzavano coloro che si occupavano direttamente dei lavori materiali che essa pure imponeva; egli infatti, un po' per tale superbia nobiliare ed accademica, un po' anche per il suo ufficio, non curò mai, unico fra gli architetti del Quattrocento, l'esecuzione degli edifici da lui disegnati ed affidò ad altri la direzione dei lavori, riservandosi solo l'autorità di supremo consigliere: questo gli permise di eseguire commissioni per principi di città diverse pur mantenendo il decoroso impiego che i suoi studi gli avevano procurato alla Curia pontificia, ma nello stesso tempo questo nocque moltissimo alla sua fama, perchè documenti e cronisti ricorda-

---

Vedi bibliografia in fine al volume.

rono raramente il nome di lui attribuendo il merito dei suoi edifici a coloro che ne diressero la costruzione. Così l'Alberti, per quel che riguarda l'architettura, fu per diversi secoli celebrato più come trattatista che come artista, ed il nome di Vitruvio fiorentino, a lui concesso dai suoi contemporanei, sembrò per lungo tempo compendiare tutta la sua importanza nell'arte d'edificare; ma il trattato che gli fece meritare questo nome non fu che il punto di partenza per l'educazione artistica della sua mente troppo oppressa dalla scienza e dall'erudizione, il primo passo che egli mosse dall'umanesimo all'arte; e chi pensi all'enorme differenza che correva fra i caratteri dell'uno e dell'altra potrà meravigliarsi che un solo uomo abbracciasse insieme ambedue queste correnti della cultura, ma non dovrà meravigliarsi se egli cercò in una grande opera di transizione di riunire la sua dottrina umanistica col suo entusiasmo artistico. L'importante era nel non fermarsi a questo primo passo, nel non credere che tutta l'arte dovesse essere sottoposta alla regola ed alla legge; questo comprese appunto, con intuizione finissima, Leon Battista Alberti che si servì della scienza solo per avere più ricca l'ispirazione e passò dal trattato all'imitazione e dall'imitazione alla creazione originale.



Capitolo I.

L' ALBERTI TEORICO DI ARCHITETTURA



Se qualcuno si ponesse la questione se il trattato di Vitruvio sia stato utile o dannoso all'architettura, dovrebbe, a parer mio, giungere alla conclusione che esso non giovò da prima e nocque di poi allo svolgimento di quest'arte. Nè invero lo scrittore latino pensò mai a redigere un codice di leggi al quale dovessero poi attingere tutti coloro che volevano costruire dei belli edifici; il modo stesso con cui la materia è trattata ci dimostra che egli voleva, servendosi specialmente di scritti teorici greci, dare uno sguardo retrospettivo agli splendidi resultati del periodo passato, senza occuparsi se nell'avvenire sarebbe stato bene tornare sempre ai modelli che egli aveva presenti.[1] Vitruvio ebbe nel Medio Evo e nella prima metà del Quattrocento una fortuna quasi eguale a quella di un altro celebre teorico antico, Quintiliano. Il trattatista dell'arte oratoria e quello dell'architettura furono noti nel Medio Evo mutili e frammentari; il Petrarca, in una lettera indirizzata a Quintiliano in persona, lamenta di possedere le sue « Istituzioni oratorie » in uno stato deplorevole;[2] e non doveva trovarsi in migliori condizioni il testo di Vitruvio che egli pur conosceva, come si vede da alcune annotazioni del Virgilio dell'Ambrosiana.[3] Ma nel 1416

---

[1] Cfr. Vitruvii *De architectura*. Ed. Rosen. Praef.

[2] *Epist. rer. famil.*, XXIV, 17.

[3] Vedi De Nolhac, *Pétrarque et l' humanisme*. Parigi, 1892, pag. 299.

Poggio Bracciolini, nel monastero di S. Gallo, scoprì insieme il testo completo dell'uno e dell'altro trattatista latino; naturalmente la gioia, ormai insperata, di possedere integro Quintiliano e le altre scoperte importanti fatte dal Poggio in quel monastero fecero sì che per il momento Vitruvio passasse in seconda linea; ma, svanito il primo entusiasmo, si rivolse l'attenzione anche allo scrittore dell'età di Augusto e Leon Battista Alberti, appena che, tralasciando gli studi puramente umanistici, si applicò alla più nobile e grandiosa fra le arti del disegno, volle per sua guida Vitruvio, il cui trattato, dopo pazienti ricerche, tentò di riordinare e rimodernare nei dieci libri « De re aedificatoria ».

Paolo Hoffmann, in uno studio su questi libri denso di dati e di fatti come solo un tedesco sa fare,[1] dimostrò chiaramente che l'Alberti si è valso in alcuni passi di una traduzione di Teofrasto compiuta da Teodoro Gaza nel 1451; d'altra parte Matteo Palmieri, un contemporaneo di Battista che fra l'altro compose intorno al 1475 una cronaca degli avvenimenti principali a cui aveva assistito, pone la presentazione del trattato di architettura dell'Alberti al pontefice Niccolò V fra i fatti principali del 1452[2] e l'Hoffmann conferma con altri buoni argomenti quest'anno come data della pubblicazione dell'opera. Ma non è possibile ammettere che un lavoro di così grande mole e di così profonda erudizione sia stato composto in un anno; esso è certo il frutto di un lungo periodo di studi, di una preparazione minuziosa quanto paziente, e siccome non possiamo posporre la data della pubblicazione, dobbiamo argomentare che molto tempo avanti l'Alberti concepisse l'idea di rifare il trattato di Vitruvio e raccogliesse a tale scopo il materiale che negli ultimissimi tempi arricchì anche di alcuni passi del Teofrasto tradotto dall'umanista suo amico. Al principio del sesto libro, parlando delle difficoltà immense che presentava il lavoro, l'autore espone le ragioni che lo avevano indotto a mettersi su quella via e che lo spingevano ora a proseguire imperturbato fino al termine dell'impresa; e le ragioni sono la mancanza di un trattato di architettura chiaro e com-

[1] Paolo Hoffmann, *Studien zu Leon Battista Albertis zehn Büchern « De re aedificatoria »*. Frankenberg, Rossberg, 1883.

[2] Matteo Palmieri, *De temporibus suis*, in *Rer. italic. script.* Appendice del Tartini, vol. I, pag. 241.

pleto, poichè gli antichi, compreso Vitruvio, erano troppo oscuri e inadatti al suo tempo, e la rovina dei più gloriosi monumenti classici, rovina dalla quale era facile prevedere che in breve non ne sarebbe rimasta alcuna traccia. Noi sappiamo che l'Alberti conosceva Vitruvio già nel 1435 [1] e che a Roma, la città dalle cadenti rovine, si recò per la prima volta intorno al 1432: il proposito di riordinare quel trattatista e di illustrare queste rovine fu con ogni probabilità l'effetto della prima dolorosa impressione prodotta in lui dalle deplorevoli condizioni dell'uno e delle altre, e non credo di esser lontano dal vero supponendo che intorno al 1435 egli concepisse l'idea di divenire il teorico dell'arte nuova. Certo i continui viaggi e le molteplici occupazioni impedirono a Battista di dedicarsi con profitto a quest'opera grandiosa prima che al soglio pontificio salisse l'erudito Niccolò V (1447). Avanti egli avrà raccolto qua e là una parte del materiale; da quel momento si sarà posto con ardore alla composizione. Oltre cinque anni di lavoro non sembreranno poi troppi a chi consideri le difficoltà dell'argomento e la mole immensa di studi, di ricerche, di osservazioni che il trattato racchiude; sono gli anni nei quali l'Alberti cominciò anche praticamente ad occuparsi dell'architettura e nell'architettura, come nella letteratura, venne formandosi uno stile che poi variò nei diversi momenti della sua vita, ma si mantenne sempre corretto, vigoroso, personale.

Tanto più dovette esser lungo il periodo di composizione del trattato in quanto non vi è dubbio che l'Alberti lo scrisse quasi contemporaneamente in due redazioni, una in latino e l'altra in volgare. Quale delle due fu pubblicata per prima? È una questione a lungo discussa dai critici ma che non credo possa risolversi in modo sicuro; nè gli argomenti del Mancini e dei critici tedeschi che sostengono precedente la redazione latina,[2] nè quelli di un più antico ma non meno diligente studioso dell'Alberti, il dott. Anicio Bonucci, che crede anteriore invece la redazione italiana,[3] sono decisivi. L'autore può al principio del sesto

[1] Cita Vitruvio e se ne vale ampiamente nel piccolo trattato intorno alla pittura composto nel 1435.

[2] G. Mancini, *Vita di L. Battista Alberti*. Firenze, 1882, pag. 147; Hoffmann, op. cit., pag. 37; Janitschek, *L. B. Albertis kleine kunsthistorische Schriften*, ediz. cit., Prefaz.

[3] *Opere volgari di L. B. Alberti* pubblicate dal Dott. Anicio Bonucci. Firenze, 1847, vol. IV, pag. 189.

libro avere scritto: « Tu non puoi negare che queste cose sono latine a facili a comprendersi », indicando con quel « latine » non la lingua ma la chiarezza della sua esposizione;[1] così cade l'argomento fondamentale del Mancini. Il Bonucci d'altra parte trovò in un codice Riccardiano (n. 2520) una parte del trattato in volgare, con parecchie correzioni e qualche lacuna, scritta evidentemente dalla mano stessa di Battista; cosa che gli fece supporre che fosse quella la primitiva redazione del lavoro. Le correzioni non sono però mai correzioni di fatto ma solo di forma; le lacune tralasciano esclusivamente dei nomi propri, in special modo geografici: le une e le altre non escludono quindi che si tratti di una traduzione. In siffatte circostanze credo meglio confessare con franchezza che non è possibile giungere ad una conclusione sicura, piuttosto che cercare con sottigliezze di far prevalere l'una ipotesi o l'altra. È sotto ogni rispetto probabile che la copia presentata nel 1452 al pontefice Niccolò V fosse quella in latino che ebbe poi la più grande diffusione; se la redazione volgare, che pur certo esistette e della quale possediamo una parte, fosse composta prima o dopo di quella non saprei con certezza affermare nè mi sembra poi di suprema importanza il poter affermare. Non è la forma o la lingua che deve interessare chi vuol vedere in questo trattato solo i primi germi e le prime idee dell'attività artistica dell'Alberti, chi vuole osservare come egli sapesse fin da principio staccarsi in teoria dagli scrittori antichi per comprendere meglio come riuscisse poi nella pratica ad allontanarsi sempre più dagli antichi modelli.

L'umanesimo (è sempre qui donde dobbiamo partire poichè la mente dell'Alberti fu per molto tempo del tutto imbevuta di idee umanistiche) aveva creato una fraseologia speciale per la quale ogni condottiero veniva paragonato a Giulio Cesare, ogni pittore ad Apelle, ogni matematico a Euclide; l'Alberti, iniziando i suoi studi per un

---

[1] Latino in senso di « facile, chiaro » è comune nell'antico italiano a cominciare da Dante. L'Alberti l'usa un' altra sola volta e il raffronto conferma questa tesi. Nel IV libro della Famiglia egli narra di aver salvato il re di Napoli Alfonso I assalito da un orso: « Subito il re co' dardi trafisse e spacciò quel così atterrato orso e verso me ridendo disse, *latino* loro vocabolo: Te amo, commiliton mio, che nella salute nostra nelle voluttà non meno avesti che in arme cura » (Bonucci, op. cit., vol. II, pag. 395). Anche qui « latino » significa familiare, dialettale; in sì terribile frangente il re non si sarà messo certo a ringraziare l'Alberti in latino!

grande trattato di architettura, aspirò senza dubbio a meritare il nome che poi ebbe di fatto di nuovo Vitruvio; per questo imitò il teorico latino e cercò di completarlo con notizie di altri scrittori e coi resultati delle sue ricerche sui monumenti; ma d'altra parte il suo ingegno acuto e perspicace seppe manifestarsi anche in quest'opera e ne dettò la parte più interessante impedendole di divenire un lavoro di pura ed arida erudizione. Può sembrare un'imitazione del trattatista latino la divisione dell'« Arte edificatoria » in dieci libri, ma osservando quali sono gli argomenti di questi libri, troviamo subito una differenza grandissima già nella disposizione generale della materia. Nei primi due libri, dove si parla delle cose più elementari e materiali necessarie per una costruzione, la somiglianza fra Vitruvio e l'Alberti deriva non tanto da una voluta imitazione quanto dall'affinità dell'argomento; ma subito si osserva nel nostro autore una certa indipendenza di giudizi e di ordinamento che preannunzia la sua intenzione di liberarsi dalle strettoie che gl'imponeva la sua guida. Infatti nel terzo e nel quarto libro, mentre Vitruvio tratta dei templi e dei vari ordini di colonne, l'Alberti prosegue a parlare in generale del modo di inalzare edifici seguendo teoricamente la costruzione dai fondamenti fino al compimento dell'opera. Qui la differenza è nella disposizione della materia, non nel contenuto, perchè le singole parti trovano riscontro in passi sparsi alla rinfusa nel trattatista romano;[1] ma quando col quinto libro l'Alberti imprende la trattazione degli edifici in particolare descrivendoci minutamente come deve esser fatto ciascun edificio pubblico e privato, allora ha il buon senso di rivolgere lo sguardo alle condizioni del suo tempo e di mettere da parte Vitruvio che pur nei medesimi libri trattava argomenti consimili. Il sesto e settimo libro sono dedicati alla materia che occupa in Vitruvio i libri terzo e quarto, vale a dire i templi e gli ordini delle colonne, e qui l'imitazione dell'antico teorico è ampliata ed arricchita da un'altra fonte che vedremo di primaria importanza per quest'opera: l'osservazione diretta dei monumenti classici. Su tale osservazione si fonda quasi tutto il libro ottavo dell'Alberti dove si parla

[1] Ecco qualche esempio: *Dei fondamenti:* ALBERTI, lib. III, cap. II, VITRUVIO, lib. II, cap. VIII; *Delle prime abitazioni:* ALBERTI, IV, 1, VITRUVIO, II, 1; *Delle mura della città:* ALBERTI, IV, VITRUVIO, I, 5; *Dei ponti e dei porti:* ALBERTI, VI, 6, VITRUVIO, V, 12.

dei sepolcri, argomento trascurato dal teorico latino, dei ponti, che Vitruvio aveva descritto solo di passaggio, e di tutti i luoghi per gli spettacoli (teatri, circhi, anfiteatri), mentre l'antico scrittore si era fermato solo ai teatri. Gli ultimi due libri poi sono completamente originali : Vitruvio non aveva fatto una trattazione speciale per tutto quello che costituisce l'ornamento di un edificio e non aveva neppur pensato a parlare dei restauri, perchè a lui stavano dinanzi monumenti che sembravano, nel loro splendore, eterni. Ma l'Alberti volle essere completo pure in ogni particolare e scrisse con lo sguardo fisso a delle rovine che egli sperava, come l'amico suo Flavio Biondo nella « Roma instaurata », di vedere ravvivate e completate a ricostituire le antiche meraviglie della città eterna, e chiuse il suo trattato parlando degli ornamenti e dei restauri, là dove il teorico latino prendeva invece per argomento le costellazioni, parte necessaria solo quando all'architettura era strettamente congiunta l'astrologia, e la descrizione di alcune macchine di ingegneria civile e militare.

Bastano questi accenni generalissimi per comprendere che l'opera dell'Alberti non deve affatto considerarsi un semplice rifacimento del trattato di Vitruvio, ma è solo una liberissima imitazione di quello per alcune parti, è esposizione di ricerche e di osservazioni originali per altre. L'esame più accurato di tutti i passi che l'Alberti imita da Vitruvio condurrebbe egualmente alla conclusione che egli lo ha conosciuto e se ne è valso, senza poterne mai riscontrare l'influenza nello sviluppo del pensiero o nelle idee fondamentali del lavoro. Diverso era lo scopo dei due autori quando impresero a scrivere i loro trattati sull'architettura, perchè l'antico volle evidentemente fare solo una sintesi di tutto ciò che su quell'arte era stato scritto fino ai suoi giorni senza occuparsi dei monumenti, mentre il moderno ebbe sempre di mira il fine pratico che si era proposto; la diversità degli scopi portò ad una diversità sostanziale dei lavori dal momento che l'Alberti non si lasciò mai piegare, e qui sta il merito suo principale, dall'autorità del tanto celebrato teorico classico.

Accanto al pregio più importante poniamo subito il difetto più evidente: l'erudizione sconfinata, ingombrante di cui vuol far mostra l'autore. È il difetto di tutti gli scritti degli umanisti portato al limite estremo :

non vi è avvertimento, anche elementarissimo, che non sia corredato da un subisso di citazioni, non vi è particolare che non sia corredato da numerose leggende e aneddoti favolosi. L'autore faceva questo, come afferma ripetutamente, per interrompere la monotonia dell'argomento e rendere più varia, più dilettevole la trattazione, ma siccome non ha saputo mantenere tale lodevole proposito entro giusti confini, ha ottenuto perfettamente l'effetto opposto, vale a dire di annoiare e di distrarre ad ogni passo l'attenzione del lettore dall'argomento principale del libro. L'Hoffmann ha, con una pazienza ed una minuziosità spaventevoli, cercato di scoprire quali fra i tanti autori nominati l'Alberti conosceva direttamente e quali invece citava di seconda mano:[1] oltre a Vitruvio ed a Teofrasto, egli aveva letto senza dubbio Plinio, del quale erano noti al suo tempo specialmente i due libri che davano uno sguardo all'arte dell'antichità;[2] la sua predilezione per la vita di campagna (predilezione evidente in tutto quanto il trattato « Della famiglia ») lo portò a studiare i due classici scrittori di cose rustiche, Catone e Varrone, e d'altra parte i molti passi riportati da Vegezio dimostrano che egli conosceva anche l'antico teorico d'arte militare; ma accanto a questi quanti altri autori greci e latini, da Omero a Firmico Materno, vengono ad ogni passo nominati nel trattato dell'Alberti! Autori che egli ricordava per semplice pompa di erudizione, mai per togliervi qualche notizia che direttamente interessasse il suo argomento; a questo scopo serve fra gli scrittori soltanto Vitruvio.

Per una parte speciale della trattazione, gli acquedotti, l'Alberti poteva per esempio utilmente valersi dell'opera di Frontino che Poggio Bracciolini, suo amico ed impiegato come lui per molto tempo alla Curia pontificia, aveva nel 1429 trovato a Montecassino; egli invece non se ne valse e non sentì il bisogno di valersene dal momento che degli acquedotti rimanevano, modello impareggiabile, gli avanzi degli splendidi esemplari romani. Perchè sempre al confronto degli antichi monumenti gli antichi scrittori, Vitruvio compreso, devono cedere il campo; la superiorità delle notizie ricavate direttamente dagli edifici

[1] HOFFMANN, op. cit., pag. 41.

[2] Sono i libri XXXIV e XXXV dell'*Historia naturalis*. Il Ghiberti, nel primo dei suoi « Commentari », li aveva tradotti in volgare quasi letteralmente. Cfr. Cod. Magliab. II, I, 333.

classici rispetto a quelle desunte da altri è in modo esplicito affermata dall'Alberti: « Ecco quanto ho appreso con somma cura e diligenza dalle opere degli antichi; dalle quali confesso di avere imparato molto più che dagli scrittori ».[1] E con quanto amore, con quanto entusiasmo egli studiasse i monumenti classici sente pure il dovere di dichiarare mentre confessa le difficoltà del suo lavoro: « Non vi era opera degli antichi degna di qualche lode che io subito non investigassi per vedere d'impararvi qualcosa ».[2] È però molto difficile per noi seguire questo genere di fonti, perchè ben raramente l'Alberti tenne davanti agli occhi un singolo edificio; quando egli ci descrive coi più minuti particolari i circhi o gli anfiteatri non ancora in grande uso al tempo di Vitruvio, o splendide e grandiose terme in luogo di quelle semplici descritte dal trattatista antico, è evidente che prende per esemplari il Circo Agonale, l'anfiteatro Flavio, le terme di Caracalla e di Diocleziano. Ma questi sono casi ben rari, perchè di solito l'Alberti, invece di fissare lo sguardo ad un solo edificio, usa prendere qua e là le parti che a lui sembrano migliori e congiungerle in un insieme organico e originale.

Così l'arte antica non viene considerata come modello fisso e immutabile, ma come punto di partenza, unico punto possibile, di un ulteriore svolgimento e di nuove creazioni. « Di queste spezie e varietà di edifici (gli antichi) ne abbiamo fatta qui menzione, non per trasferirle nella presente nostra opera, o perchè noi quasi astretti dalla regola e norma di queste le abbiamo a ogni modo a seguitare, ma solamente a questo fine, che ammoniti da queste varie spezie di edificazioni, ci sforziamo con le nostre nuove invenzioni di agguagliarci a quelle, o veramente per laude superarle ».[3] All'umanista piena la mente di classicismo si sostituisce d'un tratto l'artista ricercatore instancabile del nuovo e del bello.

Solo l'antichità poteva fornire le idee per questo rinnovamento dell'architettura, anzi nella mente dell'Alberti solo l'antichità romana. È

[1] « Nunc quae ex veterum operibus summa et cura et diligentia collegerim referam, a quibus plura me longe quam a scriptoribus profiteor didicisse ». ALBERTI, *De re aedificatoria*. Florentiae, 1485, carta 53 a.

[2] « Nihil usquam erat antiquorum operum in quo aliqua laus elusceret quin ilico ex eo pervestigarem si quid possem perdiscere ». *De re aedific.*, ed. cit., c. 92 b.

[3] Cito in italiano la parte che ci è pervenuta, pubblicata dal Bonucci in op. volg. di L. B. Alberti (vol. IV, pag. 189) e traduco il rimanente dall' « editio princeps ». Firenze, 1485.

forse un sentimento inconsapevole di nazionalismo, è forse confessione implicita della propria ignoranza quello che lo spinge a dare la preferenza all'arte latina rispetto alla greca, preferenza che, portata fino all'eccesso di creare dei neologismi per tutti quei nomi che dall'architettura greca erano passati nella tradizione, ottiene il resultato di creare nuove difficoltà e confusioni: per l'Alberti il plinto si deve chiamare « latastrum », l'abaco « operculum », i triglifi « trisulcata capita », lo zoforo « fascia regia », e dopo aver preso da Vitruvio qualche dimensione rilevata da monumenti greci, egli, che tutto aveva confrontato e studiato, sente il bisogno di avvertire il lettore che quelle misure non si riscontrano « apud nostros latinos ». Ma ben diverso atteggiamento di questo placido ed innocuo ostracismo assume il teorico umanista rispetto all'arte così detta gotica; essa è l'arte di quei barbari che avevano con le loro invasioni distrutto il glorioso impero romano, è l'arte dell'oscuro Medio Evo, l'arte che fa consistere la bellezza non nella proporzione, nell'armonia delle diverse parti (come è acuto quel capitolo dell'Alberti che paragona l'architettura alla musica!), ma nell'audacia, quasi direi nella dissonanza dei singoli membri. Una sola volta egli nomina « gli archi angulari od acuti »;[1] ma perchè, soggiunge subito quasi pentito di aver ricordato siffatta aberrazione, perchè usare questi archi tanto deformi, tanto deboli, che se non sono avvinti da solide catene si sfasciano? E poi contro di loro vi è un argomento formidabile, decisivo: « Appresso gli antichi non si veggono archi composti ». Non bisogna d'altra parte dimenticare che l'Alberti scriveva il trattato perchè vedeva coloro che ai suoi tempi edificavano « perdersi piuttosto intorno ai delirii dell'arte nuova (non sembrano parole scritte oggi?) che ricorrere all'esempio delle opere più lodate ».[2] Con queste parole egli non allude certo al Brunellesco che creava il nuovo ricorrendo appunto « all'esempio delle opere più lodate », ma cerca di dare e dà il colpo supremo agli ultimi seguaci dello stile gotico-italiano.

Oblio dunque all'arte dei greci, maledizione all'arte del barbaro settentrione; l'arte del Rinascimento italiano deve essere continuazione

[1] Bonucci, op. cit., vol. IV, pag. 370.

[2] « Videbam qui forte per haec tempora aedificarent novis ineptiarum deliramentis potius quam probatissimis laudatissimorum operum rationibus delectari ». *De re aedific.*, ed. cit., c. 97 a.

dell'arte nazionale, romana. Tale programma l'Alberti, primo teorico di tutte e tre le principali manifestazioni di quest'arte nuova, proclama nei suoi trattati come poi per l'architettura affermerà nella pratica. Il passato ha gran parte nella mente di lui, ma esso non è mai fine a sè stesso, è, nello stesso tempo, modello e impulso per l'avvenire. Idea questa che vien fatto di ripetere sovente, forse troppo sovente, ritornando, col pensiero all'immenso materiale raccolto nei dieci libri dell'« Arte edificatoria »; del quale non cercherò nemmeno di dare una idea completa contentandomi di fermarmi solo ai due o tre punti che possono maggiormente interessare il lettore, i punti cioè dove la teoria ha più strette attinenze con la pratica. Il trattato guida l'architetto dalla scelta del materiale primo fino al compimento di un edificio; ma io tralascerò i primi libri dove l'esempio di Vitruvio e il desiderio di riuscire completo portarono Battista ad occuparsi di cose di minima importanza e riguardanti più l'ufficio del maestro muratore che il giudizio dell'artista; tralascerò i passi nei quali l'ammirazione per la grande antichità gli fece per un momento perder di vista la meta e lo indusse a descrivere edifici per il semplice fatto che erano esistiti nel periodo classico dell'arte, facendo opera più di archeologo che di architetto. Ma nel quinto libro e nei seguenti l'Alberti imprende la trattazione speciale di ogni genere di edifici pubblici e privati e fra i primi dà importanza grandissima al palazzo del signore, come si conveniva in un tempo nel quale la signoria veniva ovunque sostituendosi ai liberi comuni, ed ai templi che questi recenti tirannelli erigevano con grande sfarzo per acquistarsi col titolo di protettori della fede la benevolenza del popolo.

La casa del signore [1] deve essere nel centro della città, ornata leggiadramente, di aspetto piuttosto dilettevole che superbo; la porta principale, ampia, conduca direttamente al cortile e sul cortile, circondato da ben disposto porticato al terreno, da logge spaziose nei piani superiori, si apra lo scalone comodo e piano; in cima allo scalone il vestibolo per la servitù, poi la sala di ricevimento, poi le altre sale numerose e adornate a seconda della famiglia e della ricchezza del

[1] Riassumo e coordino le notizie date nei cap. 1-3 del libro V.

padrone. Ecco il tipo del palazzo signorile fiorentino del 400, quale si ebbe di fatto con gli edifici di Michelozzo e del Rossellino.

E la chiesa? Essa è, se ne accorge con grande perspicacia l'Alberti, derivazione della basilica pagana ed appunto per questo egli si ferma a descriverci la forma primitiva della chiesa cristiana, quella la cui pianta ha la figura della lettera T ed ha per facciata principale un portico grandioso e solenne.[1] Perchè poi non accenni neppure alle chiese a croce greca o a croce latina che erano le più comuni al suo tempo e che anch'egli usò più tardi nella pratica, non saprei spiegarmi se non ammettendo che i ricordi dell'antichità si siano qui pure impadroniti della sua mente e gli abbiano tolto la nozione esatta del suo scopo. Ma come è preveggente, acuta questa mente quando nessun ostacolo ne impedisce la libera operosità! Si guardi il capitolo riguardante i teatri. Vitruvio, press'a poco, aveva detto: la pianta del teatro deve essere iscritta in un cerchio; una metà costituisce le gradinate per il pubblico, una corda in faccia ad esse rappresenta la fronte del proscenio. Invece l'Alberti vuole che si prolunghino i lati del semicerchio formato dalle gradinate in modo che « la pianta del teatro sia simile all'orma di un piede di cavallo ».[2] È la forma moderna a ferro di cavallo, forma che Battista non deve aver trovato in nessun teatro antico (il teatro di Marcello era già in pessime condizioni) e che spera « essere in ogni lato perfetta e degna di ammirazione ».[3] A questo capitolo si aggiunga quello riguardante gli ospedali dove con criterio moderno si consiglia la costruzione di corsie separate per le varie malattie, specialmente infettive,[4] quello che tratta delle prigioni, tutto ispirato non da avversità ma da pietà verso i malviventi,[5] quello dove si espongono i vantaggi specialmente igienici, di circondare le case di città con ampi giardini[6] e si vedrà che anche in mezzo al cumulo di no-

---

[1] Libro VII, cap. 3 e 4, ed. cit., c. 120 a.

[2] «.... ut lineamentum areae theatri imitet vestigium pressum pede equino ». *De re aedific.*, ed. cit., c. 151 b.

[3] « Nos id opus describemus quod omni ex parte fore absolutissimum et probatissimum arbitramur ». Id. id, c. 149 b.

[4] Libro V, cap. VIII, ed. cit., c. 78 a.

[5] Libro V, cap. XIII, ed. cit., c. 83 a.

[6] Libro IX, cap. II, ed. cit., c. 160 b.

tizie di pura erudizione sa più volte affermarsi la mente vigorosa, lo spirito divinatore dell'Alberti che inizia gloriosamente la lunga serie dei trattatisti dell'architettura italiana.

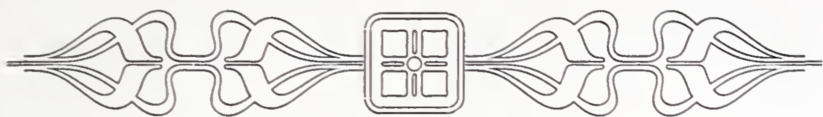
Scopo supremo dell'arte deve essere quello di unire l'utile al bello. Ma che cos'è il bello? L'Alberti affronta l'arduo problema e, sebbene la diversità degli umani giudizi lo tenga parecchio incerto prima di giungere ad una decisione, infine conclude, che la bellezza è « l'unione concorde di parti diverse in un insieme armonioso nel quale nessuna di esse possa togliersi, diminuirsi o mutarsi senza che l'insieme diventi peggiore ».[1] Definizione non certo soddisfacente, perchè si volge in un circolo vizioso e non corrispondente al vero, perchè la bellezza non può essere prodotta esclusivamente dalla simmetria; ma l'Alberti si allontana dall'errore quando riconosce che il valore di un'opera d'arte dipende da qualche cosa che non si può descrivere nè definire e quando loda il soffio dell'ispirazione personale che rende singolare e originale la creazione dell'artista.

Solo un'intelligenza ampia e versatile come quella di un uomo del Rinascimento poteva comprendere e distribuire in ordinamento logico tutto ciò che concerne l'arte di edificare, dai vari modi di cuocere i mattoni fino ai più alti principî di estetica; perchè se da un lato la architettura è fra le arti belle la più docile a mettersi sotto l'impero di leggi fisse, dall'altro è quella che abbraccia il maggior numero di problemi ed assurge ad importanza civile e sociale. L'Alberti non rivolge il suo trattato solo agli artisti, ma a tutte le persone colte che desiderino arricchire le loro cognizioni, e nella sua idea l'architetto diviene qualcosa di più nobile, di più elevato di un semplice artista: è il consigliere in tutte le più ardue difficoltà della vita, l'uomo che sa col suo ingegno mantenere la sicurezza dei cittadini e tener lontani i nemici, il dotto che provvede con l'opera sua alla felicità ed alla quiete dei popoli. L'architetto offre la sua attività ai più splendidi e munifici signori perchè essi possano attuare gli edifici che egli imma-

[1] « Pulchritudo est certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat ». *De re aedific.*, ed. cit., lib. VI, cap. II.

gina, non per ricevere ricompensa alcuna: unica ricompensa degna di lui è la gloria che gli procureranno le opere sue.

Con tanta preparazione e con sì alti ideali l'Alberti, oltrepassata già la quarantina, intraprese la pratica dell'arte e proprio al principio ebbe la fortuna d'imbattersi in un signore che corrispondeva pienamente al tipo di mecenate ricco d'iniziativa e d'intelligenza che egli aveva immaginato.



Capitolo II.

IL TEMPIO MALATESTIANO



Il desiderio di gloria che gli studi di umanità avevano destato in Leon Battista Alberti infiammava pure l'animo fiero di Sigismondo Pandolfo Malatesta signore di Rimini. « Mente del Rinascimento e carattere del Medio Evo » lo definisce, nel tratteggiarne magistralmente la figura, il suo storico moderno.[1] Ed invero questo condottiero che unisce la cavalleria al tradimento, il mecenatismo alla crudeltà, è uno dei personaggi più caratteristici, più contradittorî ma anche più interessanti del suo tempo. Terribile nei suoi odî come nei suoi amori, nel suo valore come nella sua ambizione. Il Papa l'offende: egli s'arma di un pugnale, monta a cavallo e via per sette giorni al galoppo, senza riposo, senza timore, via a Roma, animato dal solo pensiero della vendetta. Una donna rifiuta il suo amore e giura di non essere sua finchè viva; egli l'uccide per possederne almeno il cadavere. Già condottiero delle truppe pontificie, medita poi, quando tutti lo abbandonano per i suoi tradimenti, di chiamare i Turchi in Italia; conoscitore dell'arte militare quanto nessun altro al suo tempo, preferisce il più delle volte, per pura malvagità, di vincere con l'inganno e con la perfidia; i principi d' Italia lo ammirano, lo ricercano, lo temono finchè

---

[1] Char. Yriarte, *Un condottiere au XV siècle.* Parigi, 1882, pag. 179.

un bel giorno si riuniscono tutti quanti per disfarsene, per liberarsi di lui come di un animale pericoloso e terribile. Eppure questo mostro, come lo chiama il Burckhardt, è nello stesso tempo una delle menti più elevate del secolo XV: protegge ed incoraggia, con quell'entusiasmo che pone in ogni sua azione, letterati ed artisti, filosofi e scienziati: a Giannozzo Manetti promette la neutralità in una guerra che la Repubblica fiorentina intraprendeva col re di Napoli in cambio di alcuni manoscritti preziosi; in una spedizione in Morea ritrova la salma di Gemisto Pletone e la riporta in Italia dandole degna sepoltura; da Piero della Francesca si fa dipingere in atto di umile preghiera ai piedi di S. Sigismondo. Questo mostro conosce anche l'amore nobile, leale, sincero, e ad Isotta degli Atti, la donna superiore che riconosce degna del suo affetto costante, dirige poesie piene di tenerezza e di dolcezza. Un'idea sopra tutte lo guida e lo tormenta, l'idea dell'immortalità; per essa si circonda di poeti che cantino il suo nome, di storici che descrivano le sue gesta, di artisti che tramandino le sue sembianze, e siccome tutto questo non gli sembra uscire dalla cerchia comune, immagina un monumento dove al ricordo della sua fede si unisca la glorificazione dei suoi antenati, dove la tomba sua e della sua bella siano per sempre circondate dai dotti che avevano in vita illustrato la loro corte. Per attuare questo monumento, suprema attestazione di potenza e di ambizione, Sigismondo si rivolse a Leon Battista Alberti e siffatta scelta soltanto basta a indicarci con quanta acutezza egli sapesse conoscere gli uomini e indovinare i caratteri del suo tempo.

L'Alberti non era ancora noto per nessuna grande opera architettonica e neppure per i suoi studi teorici, ben lungi dall'essere compiuti, quando, con ogni probabilità intorno al 1445, strinse relazione con Sigismondo Malatesta. Non credo che in quell'anno il signore di Rimini vagheggiasse già l'idea di ridurre la chiesa principale della sua città, la gotica chiesa di S. Francesco, a tempio glorificatore della sua famiglia. Ma certo fin dai primi colloqui i due grandi uomini del Rinascimento si compresero e si ammirarono a vicenda, e quando pochi anni dopo Sigismondo affidò all'Alberti l'esecuzione del difficile lavoro, fu sicuro di trovare in lui l'interpetre fedele della sua sconfinata ambizione, come l'Alberti, disegnando l'edificio a Sigismondo, era sicuro di pre-

stare l'opera sua ad un signore che sapeva apprezzare l'altezza dei suoi ideali. Un semplice artista, per quanto geniale, non avrebbe forse trovato una concezione così grandiosa quale ebbe l'umanista entusiasta ma non ancora seguace dell'arte: perchè bisognava conoscere e sentire tutta la grandezza dell'arte antica, tutto lo sfrenato desiderio pagano di godimento e di gloria del condottiero riminese per immaginare un simile edificio; bisognava essere umanisti ed artisti nello stesso tempo per sapere unire all'umile chiesa dedicata al più umile dei santi un'espressione di splendore, di fasto e diciamo pure di vanagloria quale appare dal tempio dei Malatesta.

I primi lavori che nella chiesa eretta in Rimini dai frati minori francescani nel secolo XIII furono compiuti per impulso del fiero figlio di Pandolfo risalgono al 1447:[1] l'ultimo giorno di ottobre di quest'anno fu con grande solennità posta la pietra fondamentale della cappella dedicata a S. Sigismondo; si tratta evidentemente di un semplice rifacimento della prima cappella di destra che il Signore di Rimini volle dedicata al suo omonimo re di Borgogna. Il 15 aprile 1448 si lavorava alla seconda cappella di destra, quella che poi racchiuse il sepolcro della divina Isotta;[2] il 7 di aprile del 1449 Sigismondo, mentre, duce dei Veneziani, assediava Cremona, cercava un pittore che gli adornasse alcune cappelle della chiesa di S. Francesco, appena asciutte e in condizione da poter essere dipinte.[3] Ma contemporaneamente a tali restauri interni Sigismondo volle iniziato un suntuoso rivestimento esterno del tempio: di questo affidò l'incarico all'Alberti e l'Alberti, desideroso di illustrare con tale opera il suo nome non meno del Signore ordinatore, offrì in brevissimo tempo i disegni dell'edificio.

Non è possibile ammettere che l'artista iniziasse i suoi lavori prima di aver direttamente veduto la chiesa ed i monumenti antichi che la circondavano; non abbiamo notizie della presenza dell'Alberti in Rimini

[1] *Chronicon ariminense*, presso Muratori: *Rer. ital. script.*, vol. XV, pag. 960. L'Ughelli (*Italia sacra*, vol. II, pag. 433), seguito da alcuni moderni, dà invece come data il 1446, ma preferisco attenermi al cronista contemporaneo.

[2] Battaglini, *Vita e fatti di Sigismondo Malatesta*. Rimini, 1794, pag. 570.

[3] Vedi la sua lettera scritta dal campo di Cremona e pubblicata dal Gaye: *Carteggio inedito d'artisti*. Firenze, 1839, vol. I, pag. 159.

prima del 1449, quando vi andò per una missione diplomatica e non vi poteva certo essere prima del 1448, essendo egli occupato nei lavori per il ripescamento di una nave romana nel lago di Nemi. D'altra parte nel 1450 il restauro era già iniziato e dei disegni dell'Alberti potè valersi Matteo dei Pasti per rappresentare il tempio compiuto, nella medaglia coniata appunto in quell'anno in onore di Sigismondo (fig. 1); l'opera dell'Alberti cade quindi fra il 1448 e il 1450.



Fig. 1. MATTEO DEI PASTI. MEDAGLIA COL TEMPIO MALATESTIANO.

Qual è l'idea fondamentale del restauro? È quella di sostituire al carattere religioso, umilmente cristiano del gotico francescano lo spirito superbo, paganeggiante del pieno Rinascimento. Tale scopo l'autore comprese che non si sarebbe potuto raggiungere con una semplice modificazione delle principali linee già esistenti; bisognava creare qualcosa di nuovo e l'Alberti immaginò per questo di circondare la vecchia chiesa con un grosso muro di rivestimento che permettesse di svolgervi i motivi architettonici, espressione delle nuove idee e della nuova civiltà. Ed ancora: bisognava creare un'opera tale che soddisfacesse il desiderio di gloria del mecenate e ricordasse ai posteri la sua grandezza; l'Alberti prese per questo l'esempio dal monumento che nell'antichità aveva servito a celebrare i conquistatori, l'arco di trionfo, e pose al lato della chiesa le tombe dei glorificatori di Sigismondo.

Gli architetti del Quattrocento non si erano ancora posti il problema del come doveva essere la facciata di una grande chiesa del Rinascimento; l'Alberti inizia i suoi lavori affrontando subito e risolvendo felicemente tale problema (fig. 2); lo risolve con l'aiuto dei monumenti antichi e dei leggiadri esemplari dello stile romanico-toscano, specialmente di quel suo bel S. Miniato che egli tanto amava ed ammirava. Si guardi la parte inferiore della facciata del tempio Malatestiano: la disposizione degli elementi architettonici che si riscontra nell'arco inalzato in onore di Augusto lì a Rimini, al principio della via Flaminia



Fig. 2. RIMINI. — IL TEMPIO MALATESTIANO. *(Fot. Alinari).*

(fig. 3), vi è fedelmente riprodotta e ripetuta tre volte.[1] L'arcata centrale, più ampia, arriva fino a terra: le altre poggiano invece sopra un alto zoccolo che circonda tutto l'edificio e ripete in un superbo fregio ornamentale in marmo rosso di Verona il monogramma del signore e della sua bella. Qual era lo scopo di questa triplice arcata? Nel mezzo si apre la porta, graziosa ma troppo piccola e quasi meschina fra tanta



Fig. 3. RIMINI. — ARCO DI AUGUSTO. *(Fot. Alinari).*

grandiosità; le altre due arcate dovevano senza dubbio, secondo l'idea e il disegno dell'Alberti, racchiudere le tombe di Sigismondo e d'Isotta; lo sappiamo da un passo dell' « Arte edificatoria » dove egli consiglia di porre i sepolcri in territorio sacro ma non dentro le chiese,[2] dalla figura offertaci nella medaglia del Pasti già ricordata e dalla lettera di

[1] Si potrebbe anche pensare che l'Alberti prendesse addirittura l'idea dagli archi di trionfo a tre fornici, ma in questi le parti laterali sono molto più strette della centrale, hanno le arcate più piccole e sopra ad esse resta un ampio spazio adornato di solito da grandi bassorilievi.

[2] *De re aedificatoria,* ed. cit., c. 137 a.

uno degli esecutori al Malatesta, dove si vede che nel 1454 si era ancora in dubbio sulla forma definitiva da darsi alle nicchie che dovevano contenere i due monumenti sepolcrali.[1] La difficoltà maggiore era questa, che, data la poca profondità delle nicchie, era necessario o incassare i monumenti nel muro o lasciarne una parte sporgente dalla linea generale dell'edificio; ragione per la quale probabilmente si decise più tardi di collocare i sepolcri nell'interno della chiesa e di lasciare le due arcate laterali della facciata vuote e senza nessun ufficio.

Le difficoltà incontrate nella fronte principale non si ripetevano per la fiancata (fig. 4) dove l'Alberti aveva fatto inalzare il nuovo muro del tutto indipendente dal vecchio, anzi ad una distanza di oltre mezzo metro da quello e lo aveva creato di tal grossezza da contenere nel suo spessore dei massicci sarcofagi. Niente di più semplice e di più severo insieme di questo lato del tempio: sopra il solito zoccolo, altissimo e ornato del medesimo fregio, una serie di arcate separate da grossi pilastri dorici; nei pilastri degli spazi lisci per iscrizioni, in alto, fra un arco e l'altro, una serie di ghirlande di foglie come quelle che nella facciata ornano i pannelli fra gli archi e le colonne. Nei vani delle arcate che attraversano completamente il muro perchè la luce, attraverso le finestre gotiche della vecchia costruzione, penetri dentro la chiesa, stanno le tombe dei dotti, tombe eguali, semplici, solenni. E quella fiancata di chiesa così maestosa nella sua semplicità, non più destinata ad inutile funzione decorativa ma tempio essa stessa e Pantheon che l'Alberti immaginava e Sigismondo decretava ai grandi suoi contemporanei, è essa sola un capolavoro non tanto per la struttura architettonica quanto per il sentimento umano di onore e di ammirazione per i grandi defunti che essa esprime.[2]

Torniamo per un momento alla facciata: gli archi, come il loro prototipo, l'arco di trionfo di Augusto, sono fiancheggiati da grandiose

---

[1] Questa e le altre lettere che citeremo sono state ultimamente pubblicate, in modo molto più esatto delle altre volte, dall'architetto Fritz Seitz, *S. Francesco in Rimini.* Berlino, 1893, pag. 8 e seg.

[2] L'architetto Ettore Bernich (*Rassegna pugliese*, maggio, 1894) trova il prototipo di questa idea negli archi laterali di alcune chiese pugliesi. Prima di tutto bisognerebbe sapere se l'Alberti fu in Puglia, cosa che il Bernich afferma ma non dimostra, e poi bisognerebbe affidarsi completamente alla sua intuizione perchè quegli archi furono ovunque chiusi intorno al 1300.

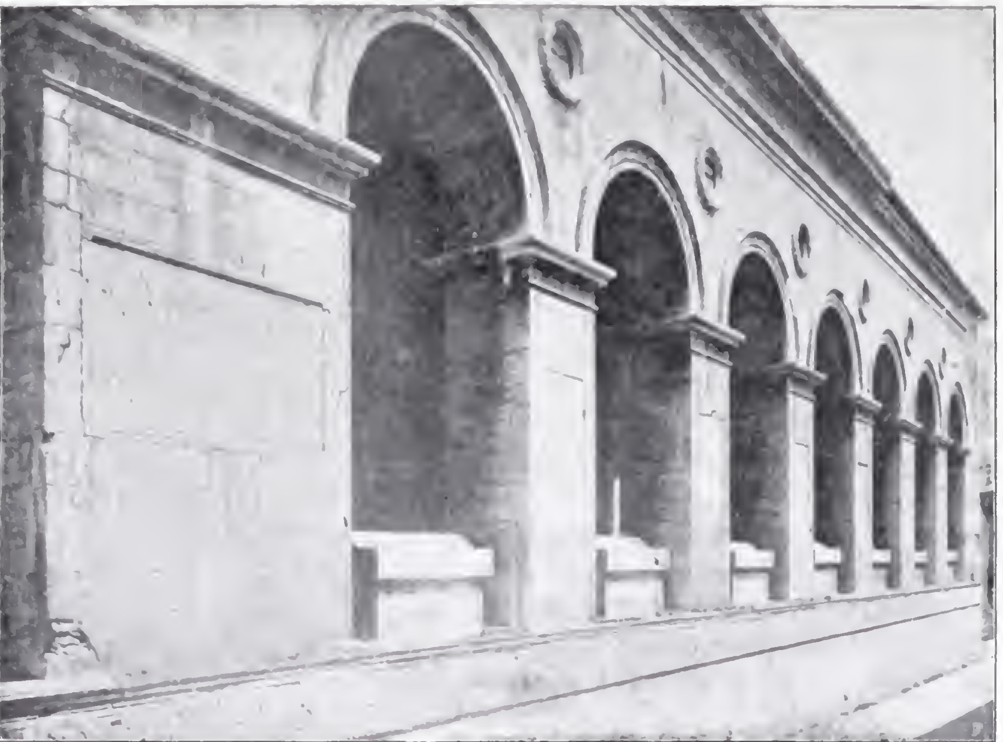


Fig. 4. RIMINI. — FIANCATA DEL TEMPIO MALATESTIANO. *(Fot. Alinari).*

colonne di tre quarti, scannellate, con piccola base adornata di un fregio e con un capitello caratteristico, del tutto originale; queste colonne sostengono una ricca trabeazione nel cui fregio un'iscrizione ricorda ai posteri il nome del rinnovatore del tempio e, sui capitelli delle colonne, si affacciano graziosamente delle teste alate di cherubini, leggiadro elemento decorativo che Luca della Robbia aveva introdotto nell'arte e che l'Alberti ripeterà poi nell'ultimo dei suoi lavori. La trabeazione, che nella parte laterale serve con la sua cornice assai sporgente come cornicione di tutta la parete, nella facciata divide la parte inferiore dalla superiore; questa, disgraziatamente incompiuta, comprende una parte centrale assai più alta, sostenuta ai lati da due mezzi frontoni simili a quelli che servono a collegare le parti laterali alla mediana nella facciata di S. Miniato a Firenze.[1] Senonchè, mentre qui la triplice divisione e la maggiore elevatezza della parte centrale trova corrispondenza nella struttura organica della chiesa, a tre navate delle quali la centrale più alta, in Rimini non ha altra ragione di esistere che per l'estetica dell'insieme dal momento che il tempio è ad una sola navata, ed un unico tetto, con eguale pendenza, cuopre il corpo principale dell'edificio e le cappelle laterali.

Bisognerebbe però sapere a questo proposito quali erano le idee dell'Alberti per quel che riguarda la copertura della chiesa. Perchè lavori per l'attuazione dei suoi disegni, cominciati con grande entusiasmo sotto la direzione di Matteo dei Pasti nel 1449,[2] incontrarono ben presto delle gravi difficoltà e gravissime poi quando si giunse al punto di dover coprire l'edificio. Noi possediamo fortunatamente su questo punto alcune lettere di persone addette alla costruzione che danno notizie assai interessanti sull'andamento dei lavori e sulle relazioni fra l'artista e gli esecutori dei suoi disegni.[3] Nella prima, diretta

---

[1] Cito sempre il S. Miniato a preferenza di altre chiese di stile romanico, perchè è l'esempio che l'Alberti aveva continuamente sott'occhio. Egli narra nel trattato « Della tranquillità dell'animo » che, quando era a Firenze, non passava mattina senza salire « a salutare il tempio di S. Miniato » (BONUCCI, op. volg. di L. B. Alberti, I, pag. 58).

[2] Un' iscrizione, in greco, del primo pilastro della fiancata avverte che Sigismondo inalzò il tempio per ringraziare Dio di averlo fatto vincitore della guerra italica. Sarà questa la guerra fra i fiorentini, comandati dal Malatesta, e re Alfonso d'Aragona terminata nel 1448 con la vittoria dei primi.

[3] Pubblicate prima da C. TONINI, *Guida illustrata di Rimini.* Rimini, 1893, pag. 250 e seg., poi da FRITZ SEITZ, op. cit., pag. 8.

dall'Alberti stesso a Matteo dei Pasti « amico dolcissimo » e scritta come le seguenti nel 1454, abbiamo subito la conferma di una notizia che il Pasti ci aveva dato con la sua medaglia: Battista aveva immaginato di coronare l'edificio con una cupola grandiosa e ne aveva probabilmente fatto il modello in legno. Antonio Manetti, architetto fiorentino e successore del Brunellesco nell'ufficio di soprastante ai lavori della cupola di S. Maria del Fiore, sosteneva, certo dietro l'esempio del maestro, che le cupole debbono essere alte il doppio della loro larghezza; l'Alberti difende la forma da lui ideata, semisferica, con l'autorità del Pantheon, delle Terme e di « tutte queste cose massime ». Ma anche da un'altra osservazione sente il bisogno di difendersi il nostro autore affermando la completa indipendenza della facciata col corpo del fabbricato. « Questa faccia convien che sia opera da per sè, perchè queste larghezze ed altezze delle cappelle mi perturbano. Ricordati, e ponvi mente, che nel modello, sul conto del tetto a man ritta e a man manca v'è una simile cosa ».[1] Vorrà dire con queste parole che egli aveva intenzione di fare anche il tetto della chiesa a piani diversi? Troppo vaga è l'affermazione per potervi costruire delle ipotesi.

È però certo che alla fine del 1454 i lavori erano ancora abbastanza indietro: il 17 dicembre Matteo dei Pasti e Pietro dei Gennari, altro artista dirigente la costruzione, avvertono Sigismondo di aver ricevuto da « messer Battista un disegno de la faciata e un capitello bellissimo ». Il disegno contiene delle varianti al primitivo modello, specialmente per quel che riguarda la forma delle nicchie ove devono esser collocate le tombe, il capitello è certo quello per le colonne della facciata; ma la questione principale si fa ora quella del tetto. « E ragioniamo di coprir la chiesa di cose leggiere, aveva scritto l'Alberti nella sua lettera.[2] Non vi fidate su que' pilastri a dar loro carico: e per questo ci pare che la volta in botte, fatta di legname fusse più utile ».[3] Ma non sembra che egli avesse fatto di questo un modello dettagliato come per il resto, perchè subito dopo Matteo dei Pasti in-

[1] F. Seitz, op. cit., pag. 8.

[2] Ivi.

[3] È un' idea già espressa nell'*Arte edificatoria* (VII, 11). « Voglio che il tetto del tempio sia a volta e per maestà e perchè sia più duraturo ».

forma Sigismondo che Maestro Alvise (maestro falegname della costruzione) sta eseguendo un modello del tetto e che Giovanni (figlio del precedente e segretario della fabbrica) vuole che « detto tetto de fora sia uno, cioè che copra la capella e la chiexa », avvertendo subito il signore, quasi per tranquillizzarlo, che « se 'l bisognerà andaremo Giovanni de M. Aluixe ed io a Roma a star due giorni con Misser Battista e ve deremo el parer suo, a ciò le cosse vada come le debiano andare: o veramente far che lui venga qua; questa starà in là S. V. ».[1]

Il 21 dicembre il modello di Maestro Alvise è compiuto ed il figlio Giovanni ne manda il disegno a Sigismondo con una lettera di calda raccomandazione: il punto che al segretario preme molto di porre in rilievo e sul quale egli si ferma con particolare insistenza, è che questo modello non altera in nessun modo il disegno dell'Alberti. « Per lo ditto coverto non sa a removere niente, nè non vole ussire del stile del preditto, excetto seria de bexognio di alciare un pocho quel fogliame che vene sopra la faciada ». Ecco una di quelle piccole modificazioni che s'insinuano in mezzo alle più ampie affermazioni di stima e di rispetto e che tradiscono il più delle volte tutta la concezione dell'artista. Anche Giovanni termina esprimendo il desiderio di andare a Roma per parlar con Battista, ma siccome sembra che il modello di suo padre fosse sostenuto a spada tratta da tutti i maestri della costruzione, ecco che il giorno dopo un altro di questi, e fra i principali, Matteo Nuti da Fano, manda un'altra lettera a Sigismondo per difendere il nuovo modello del tetto che « viene a cov[r]ire la nave del corpo della chiesia et tutte le capelle de là e di qua, et viene fermato su le mura grossa, le quale la S. V. fa fare di là e di qua ». Ora tutto questo accanimento nel difendere l'unico tetto per la navata e le cappelle dimostra per lo meno che vi era chi pensava di dare una copertura diversa alla chiesa; ed infatti nell'ultima lettera si dice di preferire il modello di Maestro Alvise perchè « secundo il primo ragionamento i tecti de le capelle bassi verieno a essere dannificati da laque che verieno dal tecto del corpo de la chiesia ».[2] Quindi esisteva

[1] F. Seitz, op. cit., pag. 9.
[2] Ivi, pag. 10.

anche il disegno di seguire col tetto la linea della facciata e questo era probabilmente il disegno dell'Alberti, il quale, volendo la volta a botte, veniva a rialzare di molto il corpo centrale dell'edificio.

La volta a botte e la grandiosa cupola in fondo, s'inalzasse essa sul coro o sulla crociera con le navate trasversali, come disputano ancora gli architetti moderni,[1] avrebbe sostanzialmente cambiato anche il carattere interno della chiesa molto più che non lo cambiasse la ricca



Fig. 5. RIMINI. — INTERNO DEL TEMPIO MALATESTIANO. *(Fot. Alinari).*

decorazione eseguita, per volere di Sigismondo, da una serie di scultori, fra i quali occupa un posto preminente Agostino di Duccio (fig. 5). Decorazione che ripete sopra ogni arco delle cappelle il nome del Malatesta, in ogni pannello il suo monogramma intrecciato a quello d'Isotta, in ogni riquadro il suo stemma, ed interpetra quindi anch'essa il carattere ambizioso e fastoso del signore che l'aveva ordinata. Ma si guardi con quanto diversi mezzi nell'esterno e nell'interno del mede-

[1] H. GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana.* L. Battista Alberti, pag. 4.

simo monumento è raggiunto lo stesso scopo della glorificazione di un uomo: la solenne semplicità, certo con intenzione imitata dall'antico, del triplice arco di trionfo della facciata cede il campo nei bassorilievi dell'interno alla frivola pompa che forma pur tanta parte della vita del Rinascimento; all'eroismo quale la mente eroica dell'Alberti sentì ed espresse nella classica veste del tempio, fa qui riscontro la cavalleria quattrocentesca piena di bei gesti e di amorose imprese; alla grandiosità delle linee si contrappone la virtuosità delle allegorie, all'impressione dell'insieme la ricerca d'effetto coi particolari.

Questo stridente contrasto di caratteri dimostra nel modo per me più evidente che l'Alberti non ebbe parte nessuna nei lavori interni della chiesa, i quali del resto non richiedevano affatto l'opera di un architetto: se l'architetto si fosse dovuto occupare anche dell'interno, allora valeva meglio abbattere tutta la vecchia costruzione e ricominciarla ex novo, tanto piccola sarebbe stata la parte di essa rimasta. Ed inoltre ben diverse erano le idee dell'Alberti per quel che concerne la decorazione delle pareti interne di un tempio: egli poteva permettere e desiderare che l'esterno ricordasse ai posteri la gloria del fondatore, ma voleva nello stesso tempo che, entrati nella casa di Dio, tutto esprimesse devoto raccoglimento. Il libro dell'« Arte edificatoria » riguardante gli edifici religiosi è fra i più oscuri, perchè contiene una selva di notizie confuse e contradittorie rispecchianti la cultura pagana ed i sentimenti cristiani dell'autore; ma le sue idee intorno all'ornamento delle pareti interne di una chiesa vi sono esplicitamente dichiarate. « È certo che al Signore è grata sopra tutto la purità e la semplicità dei colori come della vita; e non sta bene che nei templi vi siano cose che volgano l'animo dai pensieri della fede alle distrazioni, al soddisfacimento dei sensi ».[1] In ben altra maniera Agostino di Duccio e i suoi collaboratori sentivano la fede: essi cercarono di abbagliare con l'eccesso della decorazione e, divisi i pilastri in tanti rettangoli, vi rappresentarono i simboli della cultura antica (figure mitologiche), della medievale (arti liberali) ed i putti danzanti e suonanti tanto cari al nostro Rina-

[1] « Mihi quidem perfacile persuadebitur coloris aeque atque vitae puritatem et simplicitatem superis optimis gratissimam esse; et habere in templis quae animos a meditatione religionis ad varia sensus illectamenta et amoenitates avertant non convenit ». *De re aedific.*, ed. cit., c. 125 a.

scimento. Non giudico il valore di queste rappresentazioni, alcune delle quali vere opere d'arte; credo che l'idea di così sfarzosa decorazione, se potè essere ispirata da Sigismondo e da Isotta, studiosa di storia e di filosofia, non lo fu certo dall'Alberti, la cui opera si limitò al rivestimento esterno e, se le vicende della politica italiana ne avessero permesso l'attuazione, al coronamento superiore del tempio.

Dopo il 22 dicembre 1454 ben rare sono le notizie dirette della costruzione, ed è probabile che da quel tempo anche i lavori cominciassero a procedere assai lentamente. La stella di Sigismondo declinava: il tradimento che proprio nel 1454 meditò ai Senesi gli attirò l'odio di chi era allora un semplice sacerdote ma che fu pochi anni dopo pontefice potente, Pio II, e l'odio del Papa di casa Piccolomini fu la rovina di Sigismondo; travolto per molti anni dagli avvenimenti ed obbligato a difendere la sua città e la sua vita da numerosi nemici, egli non ebbe nè il tempo nè i mezzi per far proseguire come avrebbe voluto l'opera che fu però sempre uno dei pensieri più costanti e più gloriosi della sua esistenza. Del giugno 1455 è una convenzione a noi pervenuta per l'acquisto dei marmi che dovevano servire alle balaustrate delle cappelle;[1] nel 1461 Sigismondo concesse dei privilegi a tutti coloro che lavoravano al tempio, il 23 aprile 1466, redigendo il suo testamento, stabilì che i suoi beni fossero adoperati per il compimento della costruzione;[2] e finalmente, quando il 7 ottobre 1468 l'inerzia alla quale il Pontefice lo aveva obbligato lo condusse alla tomba, gli ultimi suoi pensieri furono per Isotta, la bella e saggia Isotta, che gli era sempre stata fedele e degna compagna nella travagliata sua vita, e per la chiesa ove le loro iniziali intrecciate e le loro tombe vicine avrebbero ricordato ai posteri l'amore e il desiderio di gloria che li avevano insieme infiammati.

Per veder compiuta quella chiesa, mausoleo dei Malatesta, Sigismondo aveva cercato con sacrifici o con violenze di superare tutte le difficoltà, principalmente la mancanza di materiale. Non saprei se

---

[1] Riportata da C. Yriarte, op. cit., pag. 398.

[2] « Item reliquit, voluit, iussit et mandavit quod sumptibus suae hereditatis fiant continue laborari ad templum Sancti Sigismundi juxta possibilitatem suae hereditatis ». Yriarte, op. cit., pag. 251.

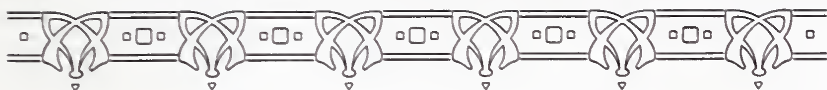
ammirare il suo ardore nel non permettere interruzioni alla nuova fabbrica o se piuttosto rimproverargli il suo cieco entusiasmo che non gli fece rispettare tanti monumenti antichi e gloriosi: il vetusto porto di Rimini e quello non meno celebre di Classe presso Ravenna, la chiesa di S. Apollinare in questa città e perfino alcuni edifici dell'arcipelago greco fornirono le loro pietre e i loro marmi, per volontà imperiosa del signore, al rinnovamento del tempio. Sigismondo volle che in esso fossero celebrate solenni funzioni durante l'anno del giubileo, il 1450, con una specie di inaugurazione provvisoria della quale rimase il ricordo nella bella medaglia di Matteo dei Pasti, prezioso documento sebbene contenga qualche variante arbitraria del medaglista, e nell'indicazione di quell'anno che in tutta la chiesa si ripete insistentemente accanto al nome del mecenate. Ma i lavori, già ad un buon punto nell'interno, erano appena incominciati all'esterno, come risulta dai documenti citati, e il monumento, che nella fervida immaginazione del condottiero riminese doveva esser compiuto nell'anno sacro alla fede ed al perdono, rimase poi violentemente troncato quando il Pontefice cercò di piegare e troncò l'esistenza inflessibile del Malatesta. Così l'idea geniale che aveva ispirato il rifacimento della gotica chiesa rimase inattuata, e Sigismondo ed Isotta non riposano circondati dai loro glorificatori, perchè di questi quattro soltanto morirono così presto da poter essere collocati presso ai signori che li avevano protetti, nella fiancata destra del tempio; e nel lato sinistro le forti arcate non ricevettero i massicci sarcofagi. Rimase inadempiuta l'esecuzione della facciata, la quale, così come è oggi, produce un'impressione di pesantezza che non aveva certo il disegno dell'Alberti, tanto è vero che essa vien tolta da qualsiasi tentativo, anche men felice, di completamento della parte superiore.

« L'Alberti artista ci volle la leggiadra potenza dell'arte; Sigismondo innamorato il fuoco dell'amore; entrambi colti e desiosi di gloria la suprema idealità della cultura classica e dell'umanesimo ».[1] Così Corrado Ricci riassume i caratteri fondamentali di quest'opera, che è, per unanime consenso, una delle più interessanti e pregevoli del nostro

[1] Corrado Ricci, *L. Battista Alberti.* Conferenza. Rimini, 1904.

Quattrocento. Con essa l'Alberti compie la prima attuazione dei suoi studi eruditi e copia dall'antico tanto l'idea generale quanto i particolari; ma non cade per questo in quell'accademismo freddo e fuor di luogo nel quale cadranno i classicisti del secolo seguente, perchè al risorgimento delle forme antiche egli sa congiungere la rievocazione di un'antica idea, l'idea della gloria. Lungi dal vedere in questa prima opera il capolavoro del nostro autore, riconosciamo col Malaguzzi-Valeri che forse nessun'altra costruzione del nostro Rinascimento presenta « una così potente romanità senza transazioni come il tempio Malatestiano ».[1]

[1] F. Malaguzzi-Valeri, *Il tempio Malatestiano,* in " Secolo XX° ", 1903, p. 460.



Capitolo III.

GLI EDIFICI DI FIRENZE

ccanto al fiero ed ardente condottiero di Rimini si presenta subito un pacifico mercante fiorentino: Giovanni di Paolo Rucellai. Egli non è che uno dei tanti rappresentanti di quella borghesia ricca e liberale, specialmente in Firenze numerosa, dalla quale doveva uscire poco dopo il signore della città, e non è nemmeno uno dei rappresentanti più scaltri e più in vista, ma pure nella sua modestia profondamente erudito e ricercatore giudizioso di ogni mezzo per accrescere la potenza e la gloria della sua famiglia. La figura di questo mercante, quale ci apparisce dalle candide pagine del suo Zibaldone, ingenua esposizione di tutte le sue idee e di tutte le sue azioni, è del più grande interesse per conoscere l'animo dei primi mecenati del nostro Rinascimento che hanno ancora l'entusiasmo semplice e puro per l'arte, al quale succederà poi la sfrenata ambizione. Giovanni, che ha veduto nella lunga e rigogliosa vita accrescere coi traffici le sue sostanze, prosperare nelle arti della pace la sua città, aumentare la potenza della sua famiglia col matrimonio di suo figlio Bernardo con la figlia di Piero di Cosimo dei Medici, è l'uomo ottimista per eccellenza. Lo abbiamo veduto in principio ringraziare il Signore per averlo fatto nascere in Firenze ed in quel periodo di tempo; ma la sua gratitudine è infinita e si rinnova per tutte le occasioni, per tutti i minimi fatti della sua vita; ad ogni bene pensa che poteva suc-

cedergli un male, ad ogni male che poteva avvenirgliene uno maggiore; è uomo e poteva nascere animale, è cristiano e poteva nascere pagano, è civile e poteva nascere selvaggio. E di tutta questa bontà che la Provvidenza gli ha dimostrato egli crede suo dovere rendersi degno adoperando tutti i mezzi di cui dispone per il suo perfezionamento civile e morale; in tal guisa la religione diviene per lui impulso a nobilitare, ad educare lo spirito. Così per le ricchezze: grazie infinite egli rivolge all' Onnipotente per averle potute raccogliere, ma a che cosa servono esse per chi non le sappia bene spendere? E Giovanni è lieto di poter ringraziare il Signore per avere ottenuto anche il dono di saper spendere bene i suoi denari. « E credo che m'abbi fatto più onore l'averli bene spesi ch'avergli guadagnati e più contentamento nel mio animo e massimamente delle muraglie ch' io ho fatte della casa mia di Firenze...., della facciata della chiesa di S. Maria Novella e della loggia principiata nella Vigna dirimpetto alla casa mia. E ancora della cappella del Santo Sepolcro a similitudine di quello di Gerusalem del Nostro Signore Jesu Cristo fatto fare in Santo Brancazio ».[1]

Nessun documento e nessuno scrittore del Quattrocento fa il nome dell'autore di questi edifici; una tradizione che risale al Vasari li attribuisce invece tutti quanti all'Alberti e questa tradizione rimase ininterrotta fino a poche diecine di anni or sono quando gli studiosi tedeschi vi esercitarono la loro critica e sollevarono dei dubbi specialmente intorno al più importante di essi, il palazzo Rucellai (fig. 6). Le strette relazioni di stile che esistono fra questo palazzo e quello eretto in Pienza per incarico di Pio II da Bernardo Rossellino furono la prima causa di tali dubbi; l' indicazione di un antico cronista dell'arte fu poi il movente che spinse alcuni a passare dal dubbio alla certezza che il palazzo della ricca famiglia fiorentina fosse opera del Rossellino. Il libro di Antonio Billi dice di fatto che « Bernardo architettore fece il modello della casa de Rucellai »,[2] ma si sa bene che non è questa una fonte tale da doversi seguire ciecamente e tanto meno in questo punto dove l'autore,

---

[1] GIOVANNI RUCELLAI, *Zibaldone*, pubblicato in piccola parte dall'avv. G. MARCOTTI, *Un mercante fiorentino del sec. XV*, pag. 47.

[2] CORNEL VON FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *Archivio storico ital.* Serie V, tomo VII, pag. 322.



(Fot. Alinari).

Fig. 6. FIRENZE. — PALAZZO RUCELLAI.

che scriveva circa settant'anni dopo la costruzione, potè lasciarsi esso pure ingannare dalla somiglianza col palazzo Piccolomini.[1]

La questione che merita di esser risolta prima ancora di quella dell'autore è la questione della data. Il più antico ricordo del palazzo ci è dato dal Filarete, il quale nel suo trattato di architettura, composto intorno al 1460, lo dice fatto « nuovamente »: [2] indicazione, come si vede, ben vaga ma che ha accontentato la massima parte dei critici, fino allo Stegmann e al Geymüller, che fanno così risalire il palazzo al periodo 1455-60. È merito di Iodoco Del Badia di avere indicato una fonte di notizie più esatta ed autorevole: le denunzie dei beni agli Ufficiali del Catasto.[3] Scorrendo queste denunzie si vede che nel catasto del 1446 Giovanni Rucellai si affermava possessore di tre case contigue in Via della Vigna e di più annunziava di aver comprato accanto ad esse un pezzo di terreno;[4] nel catasto del 1451 è invece denunziata una sola casa in Via della Vigna e non si parla affatto di altro terreno.[5] Questo dimostra che nel 1451 il grande palazzo sorto sull'area di diverse case della famiglia Rucellai era già costruito o almeno in condizioni tali da poter essere abitato, e siffatta indicazione viene in parte confermata anche dal libro di ricordi di Neri di Bicci, il quale, nel giugno del 1455, annotava di aver eseguito nella casa di Giovanni Rucellai alcuni affreschi; prova che i lavori costruttivi erano già terminati.[6] L'edificio di via della Vigna risale dunque agli anni 1447-1451 ed è contemporaneo ai lavori del tempio Malatestiano: vediamo quanto la determinazione della data ci può giovare per la determinazione dell'autore.

Il palazzo Rucellai palesa lo studio dei monumenti classici, specialmente romani; coloro che ne attribuivano il merito esclusivamente

[1] Non sarebbe poi questo l'unico errore del Billi anche per lavori a lui egualmente vicini: egli attribuisce a Donatello l'« occhio di vetro » della facciata del Duomo del quale invece il Ghiberti parla nei suoi *Commentarî* come opera propria, dà a Desiderio il monumento della Beata Villana che è invece del Rossellino (1451) ed al Verrocchio la Madonna del Mausoleo di Carlo Marsuppini che risale evidentemente al medesimo autore di tutto il monumento (1455).

[2] Codice Magliabechiano-palatino, 372, c. 81.

[3] Vedi *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*. Firenze, 1876, pag. 1.

[4] Archivio di Stato di Firenze. Portate del Catasto. Quartiere di S. Maria Novella. Gonfalone del Lion Rosso, n. 670.

[5] Archivio di Stato di Firenze. Id. id. n. 707.

[6] Libro di ricordi di Neri di Bicci dipintore. Galleria degli Uffizi, c. 12 a.

o prevalentemente al Rossellino, portando la costruzione a dopo il 1455 spiegavano quel classicismo come conseguenza dei quattro anni che Bernardo passò alla Curia pontificia (1451-1455); ma prima del 1451 non abbiamo nessuna notizia di una sua dimora a Roma e scemano perciò di molto le probabilità che egli abbia ideato l'elegante costruzione del patrizio fiorentino. D'altra parte non bisogna dimenticare che Giovanni Rucellai, l'ordinatore del palazzo, era strettissimo amico del nostro Alberti; niente di più naturale che quando gli venne l'idea di rifare suntuosamente la sua casa ne parlasse prima che ad altri a Battista, al quale lo univa, oltre un'antica relazione di famiglia, l'accordo perfetto di sentimenti e di pensieri nelle principali questioni che agitavano la vita del tempo; niente di più naturale che l'Alberti, il quale in quel periodo dedicava tutta la sua attività agli studi di architettura, non si lasciasse sfuggire una così bella occasione per farsi onore ed eseguisse all'amico, per dimostrare la sua abilità, il disegno del palazzo. Non rimarrebbe questa che una semplice ipotesi se altri argomenti non ci facessero passare dal dubbio alla certezza anche senza tener conto del Vasari e della tradizione.

Poniamo prima di tutto i raffronti stilistici, punto fondamentale di coloro che attribuiscono il lavoro al Rossellino. Il palazzo Rucellai presenta per la prima volta in facciate di edifici profani un elemento che avrà poi grande importanza nell'arte: il pilastro. Questa innovazione non solo deriva dallo studio dei monumenti romani, studio che nessuno aveva fatto come l'Alberti, ma per la sua genialità è certo il frutto di una mente indagatrice e inventiva quale era quella dell'Alberti, che, specialmente in questo tempo, aveva fissa l'idea di ripetere nell'architettura moderna le forme dell'antica. Il Rossellino invece, architetto e scultore equilibrato e corretto quanto altri mai, non dà la idea di uno spirito molto fecondo e innovatore; ma sopra tutto non esprime nelle sue opere architettoniche (eccettuato il Mausoleo del Bruni ove ha pure la sua importanza la scultura) quella gentilezza, quella sveltezza che sono il pregio precipuo del palazzo Rucellai; di questo egli imitò nel suo palazzo Piccolomini di Pienza (fig. 7) le linee principali, ma non seppe imitarne la grazia ravvivatrice come certo avrebbe saputo se fosse stato l'autore anche del primo, se cioè

a Pienza invece di una copia si fosse trattato di una creazione parallela. Ed inoltre, esaminando un po' più da vicino i due palazzi, si vede che le somiglianze non sono poi così numerose come potrebbero a prima vista apparire: specialmente le proporzioni fra le parti diverse

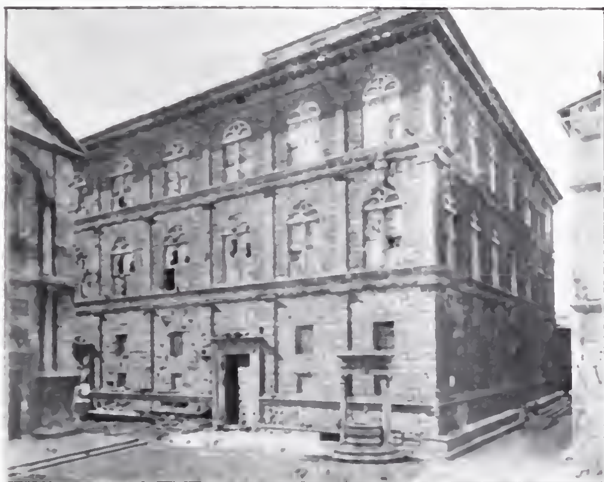


Fig. 7. PIENZA. — PALAZZO PICCOLOMINI (*Fot. Alinari*).
(Bernardo Rossellino).

dei due edifici, punto fondamentale in un'opera architettonica, sono assai differenti e tale differenza contribuisce non poco a dare al palazzo di Pienza quel carattere di pesantezza che lo rende di tanto inferiore al prototipo di Firenze; infatti mentre in questo sopra gli archi delle finestre corre un tratto assai rilevante di parete prima di arrivare alla trabeazione del piano superiore, nel palazzo Piccolomini le finestre sono pressochè attaccate a tale trabeazione che sembra poggiare su di esse ed opprimerle; e finestre e pilastri sono qui assai più radi e accrescono l'effetto di gravità dell'insieme.

È innegabile d'altra parte che se fra i due palazzi esiste una certa somiglianza nelle linee generali addentrandoci nell'esame dei particolari, ove è talvolta più facile scoprire la personalità dell'artista, troviamo che nel palazzo Rucellai tutto ci allontana dal Rossellino e tutto ci avvicina invece all'Alberti. Per quest'esame debbo riferirmi,

oltre che agli altri edifici fiorentini, anche a quelli che formeranno argomento del capitolo seguente, cioè le chiese di S. Sebastiano e di S. Andrea a Mantova. Per esempio l'ornamento delle porte con un cornicione assai sporgente sorretto da due mensole, in mezzo alle quali risalta un grosso festone di foglie, si riscontra tale e quale nella facciata del S. Sebastiano, opera certa dell'Alberti, e non negli edifici del Rossellino; i capitelli dei pilastri del piano terreno sono simili a quelli della parte superiore di S. Maria Novella e delle cappelle di S. Andrea; l'uso così misurato e sapiente del fregio che corre in un motivo continuo lungo la facciata è comune a tutte le opere dell'Alberti, mentre non si trova in quelle del Rossellino. Altre relazioni potremo osservare nella descrizione del palazzo; altre notizie possiamo intanto rilevare entrando in un nuovo ordine di indagini: le citazioni degli eruditi.

Il Pozzetti, nel suo dottissimo elogio di L. Battista Alberti, afferma di aver trovato nell'archivio « dell'ornatissimo Sig. Cav. Priore Giovanni Orazio Rucellai » alcune memorie che, dopo aver descritto gli edifici fatti costruire dal mercante quattrocentista, concludono: « e tutte le sue fabbriche le faceva con la direzione, disegno ed architettura del nobile uomo ed eccellente architetto L. Battista Alberti ».[1] Dove sono andate a finire queste memorie? Non sappiamo: ma nella Biblioteca Nazionale di Firenze si conserva inedito un manoscritto contenente delle notizie della famiglia Rucellai, manoscritto che, sebbene dei primi del secolo XVIII, deve richiamare la nostra attenzione perchè è certo copia di fonti molto antiche e autorevoli.[2] Tutti i dubbi e tutte le discussioni cesserebbero se potessimo trovare nello Zibaldone dove Giovanni annotava i fatti principali della sua vita il nome dell'autore del suo palazzo; ma lo Zibaldone, rimasto in gran parte inedito finchè è stato in Italia, tanto più rimarrà chiuso agli studiosi ora che gli eredi del Comm. Temple-Leader, antico proprietario, se lo sono portato a Londra. Per fortuna confrontando i passi pubblicati col manoscritto Magliabechiano ora ricordato, si vede che questo è in parec-

[1] Pozzetti, *L. B. Alberti laudatus*, pag. 39.
[2] Codice Magliabechiano, cl. XXVI, n. 83.

chi punti un estratto dello Zibaldone: per la parte che tratta degli edifici fatti costruire da Giovanni Rucellai la cosa non ammette alcun dubbio; subito dopo, come nello Zibaldone, si parla delle nozze di Bernardo con Nannina dei Medici e tutto il passo vien chiuso da questa affermazione: « come diffusamente vien descritto in un libro manoscritto di memorie di casa Rucellai favoritomi da messer Francesco di tal casa ». Nel codice Magliabechiano si descrive la loggia riportando le parole medesime dello Zibaldone che citeremo fra breve poichè per fortuna l'avv. Marcotti le ha pubblicate e si soggiunge: « Artefice ne fu L. Battista Alberti » ; e subito dopo : « Il palazzo è disegno del medesimo Alberti ». Queste parole saranno state aggiunte dietro l'autorità del Vasari dal copista del 700? Non credo; il confronto col Pozzetti che da una fonte certo più antica e diversa ricavava un'identica notizia tende ad escludere tale ipotesi.[1] Non vi è quindi nessuna ragione per non prestar fede al Vasari quando ci afferma che l'Alberti « al Rucellai fece similmente il disegno del palazzo ch'egli fece nella strada che si chiama la Vigna e quello della loggia che gli sta dirimpetto ».[2]

Il Rossellino può benissimo assere stato l'esecutore dei disegni di Battista, il direttore dei lavori di costruzione; appena finito quel palazzo egli fu infatti chiamato, forse per consiglio dell'Alberti medesimo, con l'identico ufficio a Roma da Niccolò V. Questo e non altro credo indicare la notizia del Billi: egli non fece che accettare l'opinione generale che era naturalmente portata ad attribuire il merito del palazzo a chi era stato veduto dirigerne la costruzione, tanto più che siffatta notizia veniva d'altra parte confermata dalla somiglianza col palazzo di Pienza. Quanto poi all'ipotesi, che Bernardo nell'eseguire il lavoro abbia apportato modificazioni importanti ai disegni, rimane ipotesi non solo senza base di argomenti autorevoli, ma anche, dato il carattere dell'Alberti, priva di verosimiglianza.

Ho insistito nel determinare l'autore del palazzo Rucellai, perchè esso, specialmente per la sua facciata, segna davvero un punto im-

[1] Che il Pozzetti si riferisse addirittura al ms. Magliabechiano non è possibile perchè cita passi che in quello non si riscontrano.

[2] VASARI. *Vite*, ed. Milanesi, II, pag. 541.

portante nello svolgimento dell'arte. Il Brunellesco, rinnovando l'architettura, aveva creato col palazzo Pitti un tipo di edificio profano troppo rude, troppo austero per lo spirito colto e raffinato dei suoi concittadini; Michelozzo, col palazzo dei Medici oggi Riccardi, aveva cercato di raggentilire quel tipo proporzionando meglio le varie parti dell'edificio e diminuendo le asperità delle bugne nei piani superiori. L'Alberti, oltre a completare questa modificazione rendendo lisce le bozze di tutti i piani, introduce l'innovazione già ricordata: i pilastri. Così con tre passi giganteschi dal palazzo che ha ancora i caratteri della fortezza medievale si giunge al palazzo che esprime tutta la grazia ed eleganza della società del Rinascimento.

Un rapido raffronto fra il palazzo Riccardi (fig. 8) e quello Rucellai ci permetterà di stabilire la diversità di effetto estetico derivata dal nuovo elemento introdotto dall'Alberti: all'importanza dei vani, grandissima dove le pareti sono pressochè lisce, si sostituisce l'importanza delle parti piene; invece della prevalenza assoluta delle linee orizzontali abbiamo una proporzionata unione di queste con le linee verticali; fra un piano e l'altro, in luogo di una semplice linea di divisione, corre una ricca trabeazione sostenuta appunto dai pilastri; il frastagliamento della facciata dà a tutto l'insieme un aspetto più gentile e leggiadro. Cosimo dei Medici, che aveva ancora dei nemici in Firenze quando fece costruire il suo palazzo, sentì il bisogno di riaffermare con questo la sua potenza severa e minacciosa, e Michelozzo, interpetre di tali sentimenti, dette alla sua arte gentile un'austerità insolita ma grandiosa; Giovanni Rucellai, pacifico cittadino che si adattò alle condizioni del tempo e, genero e seguace da prima di Palla Strozzi, si fece poi partigiano e parente dei Medici, ricostruì più bella la casa dei suoi antenati solo per adornare con essa la sua città ed il suo nome, e l'arte maestosa dell'Alberti si piegò ad esprimere i sorrisi ed i complimenti del buon mercante suo amico.

È innegabile inoltre, e a questo pure dovette pensare l'autore, che il palazzo Rucellai si presta più degli altri a sorgere in una strada stretta quale era ed è tuttora via della Vigna. I pilastri sono di ordine diverso nei tre piani dell'edificio: dorici al terreno, ionici al primo piano (un dorico ed un ionico caratteristici dell'Alberti), corinzi al secondo, e

questa disposizione, se può mostrare un ricordo dei monumenti romani, può anche essere frutto della semplice riflessione, perchè l'ordine dorico ha l'aspetto più forte dell'ionico e l'ionico più forte del corinzio. Idea felicissima fu poi quella di non turbare con linee curve il ritmo



(Fot. Alinari).

Fig. 8. FIRENZE. — PALAZZO DEI MEDICI, OGGI RICCARDI (Michelozzo).

e la severa maestà dell'ordine dorico del piano terreno: perciò le porte sono rettangolari, mentre negli altri palazzi erano ad arco, e le piccole finestre sono quadrate. Ma nei piani superiori, fra le volute dei capitelli ionici e corinzi, torna e ben si addice la forma di finestra ad arco e a bifora quale già Michelozzo aveva leggiadramente fissato: senonchè la colonnetta centrale, invece di poggiare direttamente come

nel palazzo Riccardi sui due archi minori, è da essi separata per mezzo di un piccolo architrave che divide trasversalmente tutta la finestra; anche questo particolare ci riporta all'Alberti, perchè è appunto una delle leggi architettoniche più comuni in teoria quella che consiglia di non far poggiare gli archi direttamente sui capitelli delle colonne o pilastri; l'Alberti, prima di ogni altra cosa teorico, conobbe questa legge e l'osservò poi sempre nella pratica.

Unico difetto che si può rimproverare alla facciata del palazzo Rucellai è il cornicione invero troppo tozzo e pesante in confronto alla sveltezza dell'insieme dell'edificio; ma l'autore si preoccupò da una parte della strettezza della strada che non gli permise di disegnare una cornice molto sporgente, quale aveva fatto Michelozzo, e d'altro lato, come osservò benissimo lo Schumacher, nelle dimensioni di questa cornice egli fu obbligato a tener conto dei pilastri che aveva introdotto nella facciata ed a cercare così una specie di compromesso fra l'altezza totale dell'edificio e le proporzioni dei singoli piani;[1] quando si tenga conto di queste difficoltà si dovrà riconoscere che anche l'ultima parte della costruzione rappresenta un tentativo nuovo e sufficientemente riuscito.

L'interno del palazzo non si allontana di molto dall'ordinamento consueto in tali edifici; solo è degno di nota che il cortile, con un portico parecchio pesante, non appartiene certo all'Alberti, perchè quivi gli archi poggiano direttamente sulle colonne e fa l'effetto di un'opera molto più tarda.

Quando il 13 dicembre 1465 Giovanni Rucellai fece testamento, lasciò la sua casa ai figli col patto che nè essi nè i loro discendenti potessero « nè venderla, nè impegnarla, nè testarla, nè appigionarla, nè alienarla »; per loro egli l'aveva fatta erigere così bella, lieto che essa loro ricordasse un giorno la potenza e la liberalità del fondatore.

Strettamente unita al palazzo Rucellai è la piccola loggia che le sorge di fronte (fig. 9): il libro di Antonio Billi l'attribuisce ad un Antonio di Migliorino Guidotti confondendo evidentemente l'autore

---

[1] FRITZ SCHUMACHER, *L. B. Alberti und seine Bauten.* Berlino, 1899, pag. 17.

del disegno col suo esecutore; le testimonianze che abbiamo citato a proposito del palazzo ed i raffronti stilistici indicano invece l'Alberti come autore anche di questa loggia. Di essa troviamo ricordo nello Zibaldone: « Ugolino di Francesco d'Ugolino di Nardo Rucellai sendo vecchio d'età d'anni ottanta, per mio conforto e d'altri di casa nostra



Fig. 9. FIRENZE. — LOGGETTA RUCELLAI.

fece donazione inter vivos a me Giovanni di Pagolo di messer Pagolo Rucellai ricevente per tutta la famiglia Rucellai d'una bottega sotto la casa sua dove al presente sta a pigione Domenico Canacci legnaiuolo, per mano di ser Antonio di Salomone notaio fiorentino sotto dì 29 d'aprile 1456 perchè vi si faccia una loggia per onore della nostra famiglia per aoperarla per le letizie e per le tristizie e che ciascuno de' Rucellai possa murarla e adornarla quando tutti non volessino concorrere alle spese ».[1] Nel 1464 i lavori erano principiati[2] e nel 1466, per le solenni nozze di Bernardo Rucellai con Nannina di Piero dei Medici, erano già compiuti.

[1] MARCOTTI, *Zibaldone di Giovanni Rucellai*, pagg. 66-67.
[2] Vedi passo dello *Zibaldone* riportato in principio del presente capitolo.

La loggia è semplicissima come tutte le costruzioni di simil genere, comuni specialmente nel Trecento. La fronte ha tre arcate mentre i lati ne hanno una sola; agli angoli stanno pilastri corinzi e gli archi sono sostenuti da colonne pure corinzie; sui capitelli dei pilastri e sul centro degli archi poggia una trabeazione che ha il fregio ornato con i consueti emblemi della famiglia Rucellai. Forse un giorno la tettoia doveva essere molto più sporgente, ma l'aspetto dell'edificio è oggi del tutto cambiato: la loggia è murata, l'interno è diviso in due piani; a terreno vi è un ufficio postale e telegrafico; chi lo avrebbe mai detto a messer Giovanni di Paolo Rucellai?[1]

Non credo però che si debba dare soverchia importanza a questo piccolo lavoro dell'Alberti come ad un altro eseguito per commissione del medesimo signore, la cappella del S. Sepolcro nella chiesa di S. Pancrazio. Anche un superficiale raffronto fra l'architettura di questa cappella e quella della facciata della chiesa (facciata ancora esistente sebbene l'interno sia ridotto a R. Manifattura di tabacchi) dimostra che lo stile è identico e che perciò l'Alberti non vi ebbe nessuna parte. Egli fece invece con ogni probabilità il tempietto centrale, il quale, secondo il desiderio del committente, doveva somigliare il sepolcro di Cristo in Gerusalemme; da una lettera di Giovanni Rucellai esistente in copia nel codice Magliabechiano ricordato in principio apparisce che egli mandò effettivamente in Terra Santa due navi con un ingegnere e diversi uomini « per pigliare il giusto disegno e misura del Santo Sepolcro di Nostro Signore Gesù Cristo », ma come finisse questa missione non sappiamo dal momento che il tempietto eseguito nel centro della cappella non ricorda neppure lontanamente il Santo Sepolcro.

Sembra piuttosto il modello, piccolo ma di perfette proporzioni, di un tempio greco: è rettangolare, all'esterno rivestito di marmo, con graziosi pilastri scannellati che sorreggono una bella cornice. Si entra nell'interno per mezzo di una bassissima porta e su di essa un'iscri-

[1] Il danno più grave e irreparabile di questo deturpamento è stata la perdita degli affreschi rappresentanti scene della vita di S. Benedetto e di Giuseppe Ebreo, forse di mano del Pesellino, che il Cavalcaselle potè vedere e descrivere nella prima edizione inglese della sua Storia della pittura, ma che pochi anni dopo furono coperti di bianco.



(*Fot. Alinari*).

Fig. 10. FIRENZE. — FACCIATA DI S. MARIA NOVELLA.

zione ricorda che il monumento fu costruito nel 1467; tutti i particolari stilistici ci riportano all'architettura dell'Alberti che anche in questi lavori di minore mole e importanza seppe manifestare quei pregi che porterà poi al più alto grado nelle opere più grandiose.

L'altra manifestazione capitale della liberalità di Giovanni Rucellai fu la facciata della chiesa di S. Maria Novella (fig. 10). Anche per questa ci troviamo nelle identiche condizioni che per il palazzo: nessun documento e nessuna fonte letteraria autorevole ci parla della sua costruzione e del suo autore. Il Pozzetti, nell'elogio dell'Alberti già ricordato, riporta un passo di un Fra Giovanni di Carlo fiorentino, vissuto fra il 1425 e il 1500, che dà al nostro Battista il merito della facciata;[1] ma piuttosto che a questa testimonianza gli studiosi hanno preferito di prestar fede a quella di un altro frate domenicano, Domenico Giovanni da Corella, che in un suo carme religioso ricorda insieme alla facciata di S. Maria Novella il nome di Giovanni di Bertino e ne hanno dedotto che questi fosse l'esecutore della costruzione; altri poco dopo ne fecero addirittura l'autore. La responsabilità di tale attribuzione risale in parte al Passerini, il quale riportò il passo del Corella a mezzo;[2] ma se i suoi successori si fossero dati cura di leggere il resto avrebbero veduto che quivi Giovanni di Bertino è lodato soltanto « per aver resa più bella la facciata del tempio intrecciando fruttiferi rami intorno alla porta »; in una parola, egli apparisce qui l'autore delle sculture della porta maggiore.[3] Si può presentare il dubbio e discutere se, oltre a queste sculture, egli abbia anche diretto i lavori architettonici, ma la stretta relazione che unisce la facciata di S. Maria Novella agli altri edifici eretti in Firenze dai Rucellai e alle altre opere

[1] Pozzetti, *L. B. Alberti laudatus*, pag. 39.
[2] L. Passerini, *Gli Alberti di Firenze*, 1870, pag. 138.
[3] Ecco le parole del Frate domenicano:

Hic quoque praelucet Bettini fama Johannis
Arte sua tantum qui fabricavit opus,
Undique pomiferis complectens ostia ramis,
Nudaque sub vario marmora flore tegens.
Unde sit eiusdem facies conspectior aedis
Sculptoris studio sic renovata probi.

Dominici Johannis, *Theotocon*, in Lami, *Deliciae eruditorum*, XII, 98.

disegnate dall'Alberti non permette, a parer mio, di supporre che Giovanni sia stato l'architetto di questa facciata e neppure che egli abbia avuto nella costruzione un merito « per lo meno così grande quanto quello dell'Alberti ».[1] Specialmente la porta maggiore ha tali affinità con la porta del tempio Malatestiano da un lato e con la porta del S. Andrea di Mantova dall'altro che non è possibile attribuirla ad autore diverso; e bisogna non conoscere il carattere fiero, attivo, individualista dell'Alberti per poter supporre che egli si sia contentato di fare il disegno di una sola parte dell'edificio o che abbia permesso che altri modificassero il suo modello.

Fin dal 1448 Giovanni Rucellai destinava le rendite dei suoi possessi di Poggio a Caiano per la costruzione della facciata di S. Maria Novella;[2] i lavori non cominciarono però che parecchio tempo dopo e furono compiuti, se dobbiamo prestar fede all' iscrizione del fregio superiore, nel 1470. Molti anni si persero senza dubbio nelle trattative con le famiglie proprietarie dei sei avelli o tombe che già al tempo del Boccaccio si trovavano alla base della facciata; è evidente che l' idea del Rucellai e dell'architetto era di abbattere tutto ciò che vi fosse di vecchio per rifare un lavoro artisticamente organico e concorde; ma quelle famiglie non vollero turbare il sonno dei loro cari che dormivano negli avelli ed alla fine mecenate ed artista dovettero piegarsi a lasciare intatta la parte già esistente.

Bisogna riconoscere d'altra parte che l'Alberti non si lasciò affatto preoccupare dallo stile e dalle linee dei suoi predecessori; come nel tempio Malatestiano egli non tenne qui nessun conto del carattere gotico della chiesa, come non tenne conto degli archi acuti che coprivano gli avelli e le porte laterali e dei piccoli archi sostenuti da esili pilastri ad imitazione di S. Giovanni, con i quali un altro artista aveva voluto adornare una parte di quella facciata. C'era dunque già un po' di gotico e un po' di romanico; l'Alberti vi gettò l'impronta della sua arte, arte del pieno Rinascimento, e per alcuni suoi tentativi troppo audaci prenunziò il barocco; ben può dirsi che tutti gli stili sono rappresentati in quest'opera bizzarra e piacevole insieme.

---

[1] Tale è l'opinione del Geymüller, op. cit., pag. 12.

[2] MARCOTTI, *Zibaldone di G. Rucellai,* ed. cit., pag. 65.

Il Rinascimento naturalmente predomina: quattro grandiose colonne corinzie di marmo verde di Prato, rafforzate ai lati da due pilastri, sostengono una ricca trabeazione, col fregio ornato col motivo medesimo del secondo piano del palazzo Rucellai, e racchiudono ed offuscano tutta la parte precedente, gotica e romanica. In mezzo alle due



Fig. 11. FIRENZE. — S. MARIA NOVELLA
PORTA PRINCIPALE.

colonne centrali si apre la porta principale, uno dei più rari gioielli dell'architettura del Quattrocento (fig. 11); due ricchi pilastri corinzi racchiudono l'apertura che ha gli stipiti ornati da un leggiadro tralcio di frutta e di foglie, essi sostengono una trabeazione nel cui fregio ricorre il motivo del primo piano del palazzo Rucellai (sono tanto questo

che l'altro ripetizioni di emblemi della famiglia ordinatrice) e sono uniti da un grande arco con le varie fascie ornate e con l'archivolto diviso in lacunari che hanno al centro dei rosoni di squisito lavoro. Ma la bellezza di questa come delle altre vere opere d'arte sta nelle felici proporzioni dei diversi elementi, nell'armonia dell'insieme che sfugge nella descrizione dei particolari.

Per giungere all'altezza del tetto delle navate laterali l'Alberti immaginò una specie di ammezzato, semplicissimo, con un cornicione alquanto sporgente; e questo cornicione, insieme a quello della trabeazione inferiore, segnano due violente linee orizzontali che attraversano tutta la facciata e la dividono in due parti ampiamente separate. La parte superiore corrisponde alla navata centrale più alta della chiesa: in essa ritornano i consueti pilastri dorici che sostengono un architrave, il fregio con l'iscrizione e un frontone triangolare. Qui sopra tutto apparisce secondo altri l'incapacità, secondo me l'abilità dell'Alberti. Il grande occhio centrale che dà luce all'interno non corrispondeva nel centro del piano superiore; era questa una delle difficoltà inevitabili nel voler dare una facciata classica ad una chiesa gotica, e l'Alberti dovette appoggiare il gran cerchio sul cornicione inferiore con un effetto non certo piacevole; ma nello stesso tempo egli cercò di scemare, di annullare l'importanza di questo cerchio e creò lateralmente le due ardite volute che, aumentando l'estensione della parete e stabilendo la supremazia delle linee curve, ottengono appunto tale scopo. Così quelle volute tanto discusse e biasimate, delle quali si è cercato per mare e per terra un prototipo e nelle quali si è visto il germe di tutta l'architettura barocca, appariscono un compenso e, diciamo pure la parola, un ripiego per nascondere un difetto inevitabile. E come ripiego dobbiamo riconoscere che è ingegnoso e ben riuscito; si pensi all'effetto che produrrebbe la facciata se invece di queste volute avesse la parte inferiore congiunta alla superiore per mezzo dei due consueti semifrontoni, che vengono a formare due triangoli, come a S. Miniato e nel tempio Malatestiano: questi triangoli rettangoli o dovrebbero essere molto alti, con i cateti quasi eguali, e allora darebbero all'insieme un aspetto grave e sgraziato o altrimenti lascerebbero fuori della loro linea la parte superiore dell'oc-

chio centrale che verrebbe così ad essere messo in troppo spiccata evidenza.

Nel tempio Malatestiano abbiamo osservato che i caratteri stilistici ci riportano, attraverso all'imitazione dell'arco di Augusto, al sentimento grandioso che ispirò l'arte romana; la facciata di S. Maria Novella esprime invece la gentilezza dell'architettura romanico-toscana e ricorda infatti per parecchi punti il S. Miniato che abbiamo veduto tanto caro all'Alberti. Deriva certo dall'esempio della parte preesistente ma ci avvicina al S. Miniato il saggio alternarsi del marmo bianco col verde di Prato (il verde dava l'idea del nero e formava col bianco i due colori cari ai domenicani) che accresce l'eleganza severa delle principali linee architettoniche. Da Roma egli aveva appresa la grandiosità dello stile e l'aveva manifestata per incarico di un principe guerriero; in Firenze egli apprese la grazia e l'adoperò negli edifici di un mercante pacifico; l'una e l'altra riunite in una creazione suprema formeranno poi il magnifico tempio, espressione di una Corte, di vita, di cultura del pieno Rinascimento.

Ma prima di parlare di questa e di un'altra chiesa che l'Alberti costruì in Mantova, debbo ricordare l'ultimo lavoro che, appunto per incarico del principe di questa città, Lodovico Gonzaga che impareremo a conoscere fra poco, egli disegnò per Firenze: il coro nella chiesa della SS. Annunziata (fig. 12). Il convento dei Servi di Maria ci ha conservato molti documenti sui lavori delle diverse parti della chiesa[1] offrendo così ampio materiale a Willelmo Braghirolli quando, in una rivista tedesca, tentò di fare la storia della parte appunto che c'interessa, la tribuna.[2] Dall'importante articolo del Braghirolli apprendiamo, sempre dietro la scorta di documenti, che quando i frati pensarono di abbellire la loro chiesa con una tribuna, si rivolsero primieramente a Michelozzo e fecero scavare e murare le fondamenta secondo un suo disegno; non contenti poi dell'opera sua, preferirono un nuovo modello di Antonio Manetti che dava forma circolare alla fabbrica, e

[1] Archivio di Stato di Firenze: Carte del Convento della Nunziata.

[2] W. Braghirolli, *Die Baugeschichte der Tribuna der S. Annunciata in Florenz*, in *Repert. für Kunstwis.*, 1879, pag. 260.

nel 1460 cominciarono i secondi fondamenti obbligati però a sospendere ben presto i lavori per mancanza di mezzi. Allora il Marchese di Mantova, capitano dei fiorentini, li soccorse rilasciando loro una parte della paga a lui spettante, e quando i frati, dopo molte insistenze, poterono avere dal Comune questi denari, ricominciarono, secondo un terzo disegno, la costruzione che finalmente questa volta potè giungere alla fine. Che il terzo disegno per il coro della SS. Annunziata fosse compiuto dall'Alberti e che ad esso corrisponda, nelle sue linee fondamentali, la forma odierna di quel coro, è cosa, malgrado dubbi ed ipotesi anche recenti, sicura. Ne abbiamo certezza da alcune lettere, pubblicate dal Gaye, di un tal Giovanni Aldobrandini che aveva un suo modello da mandare avanti e che perciò scrisse ripetutamente a Lodovico mettendo in rilievo tutti i difetti contenuti, secondo lui, nel disegno approvato ed esprimendo la sua meraviglia che quel disegno fosse opera di « messer Battista degli Alberti ».[1] Le lettere sono del 1470 e da esse apprendiamo che in quel tempo i lavori erano già ad un buon punto; solo l'anno avanti i Serviti avevano ricevuto dal Comune i denari concessi dal Gonzaga.

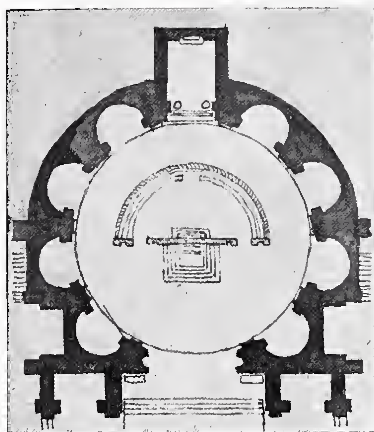


Fig. 12. FIRENZE.
PIANTA DELL'ABSIDE DELL'ANNUNZIATA.

I difetti principali messi in rilievo dall'Aldobrandini sono quelli medesimi rimproverati poi dal Vasari e che tuttora sollevano le critiche degli architetti più scrupolosi: il muro principale sul quale poggia la cupola è indebolito da nove nicchie, scavate nella sua grossezza, che costituiscono delle cappelle piccole quanto fuor di luogo; l'unione di questo coro col rimanente della chiesa per mezzo di un arco smisurato è sgraziata e violenta; l'arco deve necessariamente nell'interno

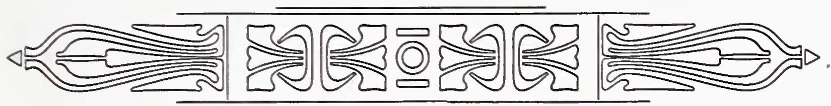
[1] GAYE, *Carteggio inedito d'artisti,* vol. I, pag. 226.

seguire la curva della rotonda mentre all'esterno la parete è piana e l'archivolto viene così ad avere una forma assai strana; le nicchie, seguendo il giro della parete, da certi punti sembrano cadere all'indietro. Questi inconvenienti ben conobbero subito gli artisti fiorentini e furono tante le censure mosse al Gonzaga per aver scelto quel modello che egli un bel giorno, seccato, scrisse una lunga a risentita lettera alla Signoria fiorentina avvertendola chiaramente che se voleva il Coro dell'Annunziata, il disegno era quello o altrimenti ne costruisse essa, a sue spese, uno più bello. La Signoria si affrettò a rispondere che lasciasse parlar le male lingue e facesse proseguire i lavori in quell'opera costruita « con tanta magnificenza e dottrina! »[1]

La ragione per cui Lodovico insisteva nel volere eseguito il disegno dell'Alberti era la sicurezza con la quale questi rispondeva alle accuse dei suoi oppositori. Piero del Tovaglia, rappresentante del Gonzaga in Firenze, scriveva al suo signore: « Messer Batista dicie e chosì ha sempre detto che sarà più bella che chosa che vi sia, e che chostoro nollo intendono, perchè e' non sono usi a vedere simile chose, ma che quando lo vedranno fatto che parrà loro molto più bello che la crocie ».[2] Nuova era infatti la concezione dell'Alberti che qui come in tutte le altre sue opere ebbe l'idea originale e volle tentarne l'applicazione; se tutti questi tentativi non sono egualmente riusciti, non potremo poi fargliene soverchio carico e mettere in campo la sua mancanza di pratica. Quando l'Alberti prese dal Pantheon l'idea della rotonda con dei vani nella grossezza della parete, vide certo le difficoltà che presentava quel motivo, specialmente quando ad architravi sostenuti da colonne si sostituissero delle nicchie ad arco; ma il suo spirito inflessibile non gli permise di lasciarsi vincere da queste difficoltà; il tentativo era audace e valeva la pena di farlo senza tener conto delle piccole preoccupazioni che desta naturalmente ogni idea nuova, ogni forma non mai tentata. Prima di giudicare oggi il lavoro bisognerebbe sapere se l'Alberti aveva davvero pensato di coprire la tribuna con una cupola cieca, illuminandola invece con delle finestre sopra gli ar-

[1] GAYE, op. cit., vol. I, pag. 235.
[2] W. BRAGHIROLLI, op. cit., pag. 271.

chi delle cappelle; di questo è lecito dubitare dal momento che dopo il 1470 i lavori furono sospesi e ricominciati solo nel 1472, anno della morte dell'Alberti; un' iscrizione che occupa tutto il fregio della trabeazione porta la data del 1477. Chi sa che i difetti lamentati non fossero diminuiti o nascosti se la luce provenisse da un unico punto centrale, una lantèrna al culmine della cupola che riunirebbe le varie parti dell'edificio in un organismo più stretto; oggi serve a diminuirli la ricca ornamentazione barocca dalla quale è coperta tutta la chiesa.



Capitolo IV.

LE CHIESE DI MANTOVA

Uno dei meriti principali di Giovan Francesco Gonzaga, signore di Mantova, fu senza dubbio quello di affidare l'educazione dei numerosi suoi figli a Vittorino da Feltre che in Mantova fondò quella « casa giocosa », centro fecondo di sapienza, di educazione, di pietà. Fra gli scolari più diligenti di questa casa era, insieme a Federico da Montefeltro che fu poi Federico da Urbino, Lodovico Gonzaga, figlio ed erede di Giovan Francesco. Fedele agl'insegnamenti del maestro, Lodovico, successo al padre, sostituì al fasto lussurioso della Corte mantovana uno splendore più raffinato e più artistico: basterebbe a sua gloria l'aver egli protetto a lungo il Mantegna che volle nella città dei Gonzaga la sua tomba; si aggiungano altre azioni che lo rendono degno della riconoscenza dei posteri e fra queste non ultima l'incarico affidato all'Alberti per i disegni delle due chiese con le quali volle adornare la capitale del suo marchesato.

Pio II, salito contro l'aspettazione di tutti al trono pontificio, desiderava con un gesto grandioso di rendersi noto e temuto ai principi d'Europa, e come primo atto della sua sovranità convocò nel 1459 un Concilio a Mantova per organizzare una crociata contro i Turchi, suprema e vana aspirazione di tutta la sua vita. Con grandi feste e con lusso inaudito Lodovico accolse il Pontefice e i principi che per

pompa o per obbligo erano intervenuti al Concilio; era fra questi Sigismondo Malatesta, lontano parente del Gonzaga, fiducioso, con un atto di sottomissione al Pontefice, di conservare la supremazia sulle Romagne; era nel numeroso seguito del Papa l'Alberti, noto ormai dovunque per le numerose sue opere letterarie ed artistiche.

L'Alberti aveva conosciuto Giovan Francesco Gonzaga, padre di Lodovico, al quale aveva anche dedicato, con una lettera piena di lodi e di affettuosa deferenza, la redazione latina del suo trattato sulla pittura; la sua dimora ora in Mantova e la presenza nello stesso tempo del Malatesta sarebbero certo bastate perchè egli stringesse relazione col figlio, signore della città; accadde inoltre un fatto speciale per cui si ebbe d'un tratto bisogno dell'opera sua e solo sei anni dopo Lodovico poteva raccomandare Battista al Pontefice con queste affettuose parole: « Il venerabile e spettabilissimo messer Battista degli Alberti negli ultimi anni ebbe meco somma familiarità, si trattenne molto presso di me, nè mancò mai di prestarmi l'opera ed i servigi suoi, per la qual cosa me gli devo professare obbligato ».[1] Sempre verso la fine del 1459 il Marchese di Mantova, in seguito ad un sogno, decise di inalzare precipitosamente una chiesa a S. Sebastiano; non vi era tempo per andare a cercare un architetto, non ve ne era neppure per raccogliere i materiali fuori della città; l'uno per fortuna si trovò in Mantova stessa e fu l'Alberti, gli altri vennero presi da un'altra fabbrica in costruzione. E così il fedele cronista mantovano del Quattrocento, lo Schivenoglia, potè l'anno seguente appuntare: « Nota che lano 1460 fo principiato la gexia de San Sebastiano in di prade de Redevallo, la qual gexia la fece chomenzare lo marchexo Lodovigo per uno insonio chel se insonioe una note et fo principiata tanto in freza che fo tolto predij, e giaronij e chalcina che era stato chondute a la porta de la Pradela per livrare la racheta de quela porta ».[2]

L'archivio Gonzaga è ricco di documenti che riguardano questa e l'altra chiesa ben più importante disegnata dall'Alberti per Lodovico, il S. Andrea, ed uno studioso di cose mantovane, Willelmo Braghirolli,

[1] *Archivio storico ital.*, Serie IV, vol. IX, pag. 12.

[2] Schivenoglia, *Cronaca di Mantova*, in *Raccolta di cronisti e documenti lombardi*, vol. II, pag. 145.

potè qualche tempo fa pubblicare una lunga serie di lettere riferentisi alle relazioni fra Battista, gli esecutori dei suoi disegni e il signore di Mantova,[1] e subito dopo, coi documenti del medesimo archivio, tratteggiarci la figura di un artista che da ora in avanti avremo di continuo presente, Luca Fancelli.[2] Era questi, dal momento che Cosimo dei Medici lo aveva raccomandato a Lodovico Gonzaga, il sopraintendente, come si direbbe oggi, o il capomastro, come si diceva allora, di tutte le costruzioni che il principe faceva erigere in Mantova e nei dintorni ed in tale sua qualità egli fu il naturale esecutore dei disegni dell'Alberti. Il Fancelli trovò almeno per un certo tempo il suo compito assai facilitato in confronto dei suoi predecessori, perchè l'Alberti si trattenne allora e ritornò poi più volte a Mantova[3] e potè così sorvegliare e informarsi direttamente dell'andamento dei lavori; ma dalle lettere che ci rimangono si apprende che ufficialmente incaricato della costruzione era solo il Fancelli, mentre Battista si riservava l'autorità di modificare o spiegare ogni tanto i suoi disegni.

Il 22 febbraio 1460 il modello di S. Sebastiano era compiuto e l'Alberti ne avvertiva subito Lodovico che trovavasi in quel momento a Milano; nel marzo si gettarono i fondamenti ed il 22 di maggio il Gonzaga scriveva da Petriolo ad un suo fidato di Mantova avvertendolo di voler essere continuamente informato del come procedevano i lavori del S. Sebastiano.[4] A tale ordine rispondono tre lettere di Luca « taglia priete », come egli si firmava: una dell'agosto 1463 avverte il signore che, restaurati alcuni muri di vecchie costruzioni, si attendeva ad inalzare la parte anteriore della chiesa; un'altra del dicembre dello stesso anno c'informa che i lavori erano giunti all'impiantito del piano superiore (la fabbrica è, come vedremo, a due piani); da una terza lettera del dicembre 1466 sappiamo che in quel tempo si lavorava « alla chornixe che va alla porta della volta del porticho ».[5] Così la

[1] WILLELMO BRAGHIROLLI, *L. B. Alberti a Mantova*, in *Archivio storico ital.*, Serie III, tomo IV, parte I, (1869), pag. 13.

[2] WILLELMO BRAGHIROLLI, *L. Fancelli scultore, architetto e idraulico del sec. XV*, in *Archivio storico lombardo*, anno III, pag. 610.

[3] Ci stette fino alla metà del 1460, vi tornò tutto il 1463, poi nel 1465 e nel 1470.

[4] WILLELMO BRAGHIROLLI, *L. B. Alberti a Mantova*, loc. cit., pag. 20.

[5] Ivi, pagg. 20, 21.

chiesa, che era stata cominciata con tanta fretta, dopo sei anni era ben lungi dall'essere terminata; dopo altri quattro anni, nel 1470, si discuteva ancora sulla forma da darsi al porticato anteriore, e solo nel novembre di quell'anno l'Alberti potè rivolgere una lettera a Lodovico per ringraziarlo di aver finalmente disposto che i lavori di S. Sebastiano procedessero con maggiore alacrità verso la fine. Se poi fossero davvero compiuti non sappiamo e, date le presenti condizioni dell'edificio, è ben difficile determinare; per me non credo, dato che un'impresa di ben maggiore importanza distolse subito dopo l'animo di Lodovico e che la facciata dà tuttora l'idea di qualcosa di non completo.

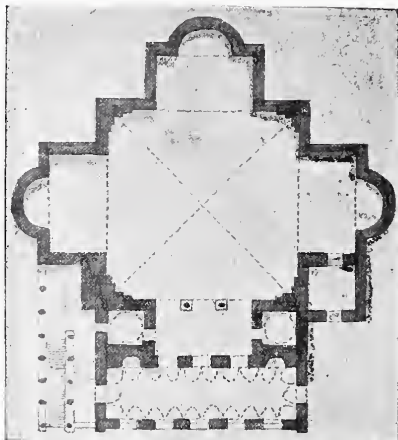


Fig. 13. MANTOVA.
PIANTA DELLA CHIESA DI S. SEBASTIANO.

Tutta l'importanza della piccola chiesa di S. Sebastiano (piccola in confronto degli altri edifici grandiosi immaginati dall'Alberti) sta nel fatto che essa è il primo esempio nell'architettura del Rinascimento di una costruzione a pianta centrale o, per essere più preciso, a croce greca (fig. 13). Non è qui il caso di fare un paragone fra la croce latina e la greca per dimostrare i vantaggi e la superiorità dell'una o dell'altra; ma è innegabile che il sistema a croce greca, così suggestivo, così organico, così armonioso, ha sempre sedotto le menti più vaste e potenti: Leonardo, Bramante, Michelangiolo riprenderanno in seguito quel sistema; l'Alberti ne dà intanto il primo esempio. Peccato che questo primo esempio di una forma di architettura tanto importante nella storia dell'arte italiana sia a noi pervenuto e sia mantenuto ai giorni nostri in condizioni talmente deplorevoli che è appena possibile con uno sforzo d'immaginazione ricostruire dalle brutture presenti la leggiadra armonia primitiva![1]

[1] Dal 1848 la chiesa è ridotta a caserma

L'Alberti aveva evidentemente voluto dare all'edificio un carattere di grande sveltezza sviluppandolo molto in alto; a questo scopo aveva elevato il livello della chiesa costruendovi sotto un piano terreno a guisa di cripta ed aveva immaginato di coronare l'edificio, oltre che con una grande cupola centrale, con due snelli campanili ai lati di questa cupola, come può vedersi dalla pianta.[1] Dei due campanili uno o non è mai stato costruito o è rovinato; la cupola, parte essenziale in un edificio di tale forma, cadde e fu sostituita da un tetto a spiovenze regolari.

Nel corpo principale si aprono i quattro bracci con volta a botte: tre terminano con abside semicircolare, il quarto, quello che corrisponde alla fronte, contiene, sorretta da colonne, un'ampia cantoria. Al piano della chiesa è un vestibolo illuminato da una serie di cinque finestre che corrispondono sulla facciata, e per giungere a questo piano l'Alberti immaginò una scala laterale con leggiadro colonnato, il quale soltanto, restaurato recentemente, può darci un'idea di quanta grazia e quanta gentilezza avessero in origine i disegni di questa costruzione (fig. 14). La facciata invece (fig. 15), così com'è, produce l'impressione di un lavoro incompiuto; sopra una serie di arcate chiuse, divise da semplici pilastri, corrispondenti al piano terreno dell'edificio, si aprono le cinque finestre del vestibolo alternativamente ad arco e ad architrave, delle quali soltanto la centrale è ornata con un cornicione assai sporgente, sorretto da mensole; sopra a questo cornicione si inalzano, con effetto estetico ben problematico, due piccoli pilastri che giungono all'architrave delle trabeazione principale sostenuta agli angoli da altri due pilastri, di ben maggiore effetto, che partono dalla base delle finestre; e questa trabeazione è, nel centro della facciata, interrotta e il vano vien chiuso superiormente da un arco il quale, almeno presentemente, non raggiunge altro scopo che quello di sciupare la felice idea di terminare l'edificio con un grandioso frontone triangolare.

Troppo comodo sarebbe attribuire all'esecutore del lavoro, il Fancelli, la colpa di tutto ciò che in esso troviamo di meno bello o di

[1] Che l'Alberti avesse pensato ad un solo campanile non credo considerando che per lui legge fondamentale e imprescindibile di una costruzione è la simmetria.

meno corrispondente al nostro gusto. L'Alberti non permetteva modificazioni ai suoi disegni e tanto meno ne avrebbe permesse in questa chiesa, sorta, può dirsi, sotto la sua immediata sorveglianza. Quando Matteo dei Pasti gli aveva proposto di variare la proporzione di alcuni



Fig. 14. MANTOVA. — LOGGETTA DI S. SEBASTIANO.

pilastri nel tempio Malatestiano, egli aveva subito risposto: « Ciò che tu muti discorda tutta quella musica », proibendogli la variazione; per questa ragione ho a lui attribuito tutto il merito delle rare bellezze degli altri edifici da lui disegnati e per la medesima ragione è giusto che faccia a lui risalire i difetti, se difetti ci sono, di questa facciata. Dico « se difetti ci sono », perchè è impossibile nelle condizioni presenti formulare un giudizio sicuro e definitivo; l'Alberti, tendente per

carattere più al grandioso che al grazioso, voleva qui dilettare l'occhio con la ricchezza degli ornamenti, dei quali pur troppo non rimangono che rarissime traccie. Andrea Mantegna, che aveva la sua casa proprio di faccia alla chiesa di S. Sebastiano, contribuì all'abbellimento della



Fig. 15. MANTOVA. — CHIESA DI S. SEBASTIANO.

facciata con un dipinto che oggi conservasi, assai deperito, nel Museo di Mantova;[1] più tardi il Mantegna stesso, prevedendo vicina la morte, volle acquistarsi un posto per la sua tomba nella chiesa di S. Andrea per dormire l'eterno riposo nel mirabile tempio che il genio dell'Alberti aveva dato alla città dei Gonzaga.

[1] Rappresenta la Madonna in trono circondata dai SS. Fabiano e Sebastiano e da Lodovico e Barbara Gonzaga. Porta nel Museo il n. 13.

« Vorrei che il tempio avesse in sè tanta bellezza da non potersi pensare cosa più bella; e desidero che in ogni sua parte sia così disposto che coloro che vi entrano stupiscano di ammirazione e si trattengano a stento dall'esclamare esser veramente quel luogo degno di Dio ».[1] Tale era per l'Alberti teorico d'arte l'ideale della chiesa cristiana e l'attuazione di questo ideale era ancora, venti anni dopo, la suprema aspirazione di lui. Fino ad ora non gli era capitato per edifici sacri che di dover restaurare o completare costruzioni preesistenti, le quali, malgrado l'indipendenza e l'originalità dell'artista, venivano ad ostacolare il libero svolgimento della sua abilità creatrice; nel S. Sebastiano troppo modeste erano le idee del committente per poter eseguire i suoi piani grandiosi. Solo nell'ultima sua opera, la basilica di S. Andrea, che egli non potè vedere neppure iniziata, l'Alberti ebbe la piena libertà di affermare nella pratica quale era per lui il supremo ideale per la casa di Dio; e con la basilica di S. Andrea creò il suo capolavoro.

È interessante la leggenda che negli antichi tempi aveva dato origine a questa chiesa: Longino, soldato romano, ferì con la sua lancia Cristo morente sulla croce e si macchiò le mani del sangue del Redentore: oppresso dal rimorso raccolse quel sangue in un vaso e si pose a predicare pel mondo la nuova dottrina. A Mantova, dove egli giunse dopo lunga peregrinazione, trovò la morte per opera del governatore di Tiberio, ma prima di morire riuscì a nascondere nell'orto dell'ospedale dei pellegrini la sacra reliquia. L'apostolo Andrea rivelò poi la esistenza del sangue del Salvatore ed al suo nome fu dedicato un oratorio eretto nel luogo dove si ritrovò il vasello di Longino. Più tardi Beatrice di Canossa, per festeggiare la nascita di una figlia che fu poi la Contessa Matilde di Toscana, volle che nel luogo dell'oratorio di S. Andrea sorgesse ampia e ricca chiesa; questa fu per lungo tempo officiata dai monaci benedettini finchè, rilassatasi la disciplina, il Pontefice non ne affidò la direzione ad un collegio di nobili citta-

[1] « Velim quidem templum tantum adesse pulchritudinis ut nulla speties ne cogitari uspiam possit ornatior; et omni ex parte ita esse paratum opto ut qui ingrediantur stupefacti exhorrescant rerum dignarum admiratione vixque se contineant quin clamore profiteantur dignum profecto esse ocum Deo ». *De re aedif.*, ed. cit., c. 122 a.

dini con a capo il vescovo Francesco Gonzaga, figlio di Lodovico. Il padre allora pensò di appagare un vivo desiderio dei Mantovani facendo ricostruire più magnifico e grandioso il tempio dove si venerava il sangue di Cristo.[1]

Sebbene durante i lavori di S. Sebastiano si fosse stabilita una stretta ed affettuosa relazione fra l'Alberti e il Marchese di Mantova, non sembra che questi si rivolgesse prima che ad altri a lui per avere i disegni della nuova chiesa; certo prima di Battista fece un modello Antonio Manetti, modello sul quale Lodovico chiese il giudizio del nostro architetto. « Vidi quel modello del Manetti, scrive l'Alberti nell'ottobre del 1470; piaqquemi. Ma non mi pare apto a la intentione vostra. Pensai et congettai questo qual io vi mando. Questo sarà più capace, più eterno, più degno, più lieto ».[2] Parole meritevoli di esser ricordate e che dimostrano come fin da principio l'autore fosse contento dell'opera sua. Lodovico si affrettò a rispondere all'Alberti che il suo disegno, « prima fatie », a prima vista, gli era piaciuto e che appena ottenute alcune spiegazioni si sarebbe proceduto all'esecuzione; ma siccome per buttar giù la vecchia chiesa ci voleva il permesso del Papa e per inalzare la nuova ci voleva parecchi denari, così passò ancora un anno senza che niente fosse concluso. Il giorno dell'Ascensione del 1471 si aprì una sottoscrizione alla quale tutti contribuirono, da Lodovico all'ultimo cittadino di Mantova, e finalmente ai primi dell'anno seguente il solito cronista potè con soddisfazione annotare: « Adij 6 de febraro 1472 fo chomenzato a butar zoxo la gexia de San Andria in Mantova per volirla refare più bela et questo prinzipio foe fato de dinarij chera restato de li offertij che se fano a la sansione (Ascensione). E foe estimato e dito che perfino a anij 22 se lavoreria la dita gexia che vigniria finida de lano 1494 ».[3] S. Andrea fu invece compiuto nel 1782; tanto ci si può ingannare nel fare delle previsioni sulla fine di certi edifici!

La prima pietra del nuovo tempio fu posta nel giugno del medesimo anno 1472; ma frattanto, ai primi di aprile, era morto a Roma

[1] Vittorio Matteucci, *Le chiese artistiche del Mantovano*. Mantova, 1902, pag. 108.
[2] Willelmo Braghirolli, op. cit., pag. 14.
[3] Schivenoglia, op. cit., pag. 168.

l'Alberti forse ancora incerto se il grandioso disegno da lui ideato sarebbe stato eseguito. Luca Fancelli, che apparisce qui come nel S. Sebastiano il capomastro, condusse con alacrità i lavori finchè (e non era ancora passato un anno dal principio) non vennero a mancare i mezzi per proseguire; da questo momento cominciò una serie di lentezze e di interruzioni, delle quali ci rimangono nell'archivio Gonzaga moltissimi documenti, ma che troppo lungo sarebbe enumerare, mentre d'altra parte non ci fornirebbero nessuna notizia nuova o interessante. Questo basti ricordare: che il corpo principale dell'edificio fu compiuto alla fine del secolo XVI e che la cupola fu aggiunta da Filippo Juvara nel secolo XVIII.

Una cosa però mi preme di porre bene in rilievo insieme al Ritscher, un architetto tedesco che ha poco tempo fa compiuto un accuratissimo studio sulla chiesa di S. Andrea,[1] ed è che, contro all'affermazione del Geymüller, il quale tende ad attribuire gran parte del merito di questo edificio al Fancelli ed ai suoi successori,[2] dai documenti risulta che i disegni dell'Alberti furono, per quel che riguarda la struttura architettonica, sempre rispettati. Fino nel luglio del 1597, quando si attendeva alla costruzione del coro, il capomastro teneva a dichiarare che quella costruzione veniva fatta « conforme all'antico disegno del Marchese Lodovico secondo ».[3] E difatti la chiesa presenta un insieme così organico e così armonioso che non può assolutamente essere opera di diversi artisti; idea nuova e non corrispondente al pensiero dell'autore è certo la ricca decorazione con la quale il grandioso tempio è oggi adornato; ma quando vogliamo rilevare i caratteri fondamentali di un'opera architettonica, non possiamo tener conto delle decorazioni come per giudicare un quadro dobbiamo fare astrazione dalla cornice; solo gli artisti mediocri si servono della decorazione come di un elemento essenziale per nascondere la mancanza delle proporzioni o la povertà delle forme.

Un intero capitolo è nell' « Arte edificatoria » dedicato a stabilire gl'intimi rapporti che corrono fra l'architettura e la musica, le due

[1] E. Ritscher, *Die Kirche S. Andrea in Mantua.* Berlino, 1899.

[2] Geymüller, *L. B. Alberti in Geschic. der Archit. in Toscana,* pag. 9.

[3] I. Donesmondi, *Dell' istoria ecclesiastica di Mantova,* vol. II, pag. 44.

arti sorelle derivanti da un unico principio: l'armonia.[1] L'una è infatti fondata sulla corrispondenza delle linee, l'altra sulla corrispondenza dei suoni, ambedue sono prodotte dall'accordo di elementi euritmicamente disposti in modo da produrre quell'effetto estetico che l'artista sente per primo nella sua creazione. La chiesa di S. Andrea è la più fedele e la più geniale applicazione di queste teorie. L'Alberti la immaginò certo di getto, e mentre la chiesa di S. Sebastiano dà l'impressione di un'opera studiata e ritoccata, questa apparisce concepita da una unica idea grandiosa, da un lampo di genio che solo può produrre i capolavori. Battista gettò il primo abbozzo del disegno e subito sentì di aver creato una grande opera d'arte: « Questo sarà più capace, più degno, più eterno, più lieto ».

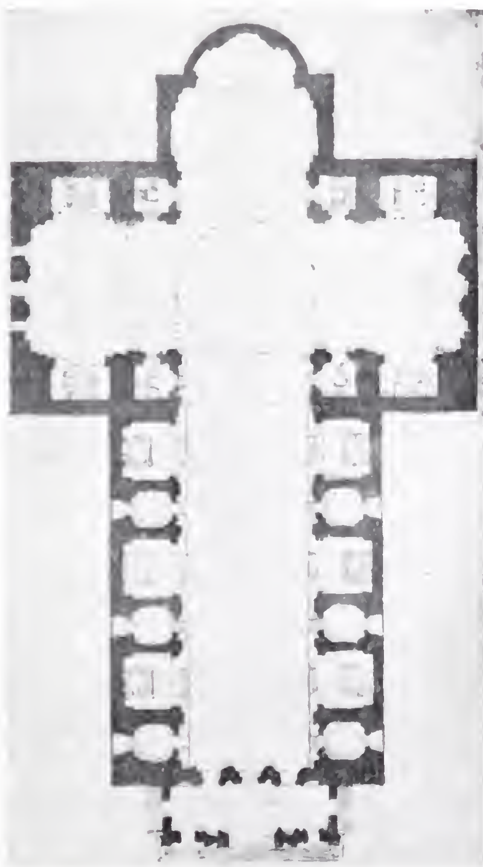


Fig. 16. MANTOVA.
PIANTA DELLA CHIESA DI S. ANDREA.

La chiesa è a croce latina, ad una sola navata (fig. 16); nel braccio principale sono sei cappelle per parte, alternativamente una più piccola ed una più grande; nelle cappelle piccole si entra per mezzo di una porta modesta ma elegante, quelle grandi sono invece congiunte al tempio con archi maestosi fiancheggiati da immensi pilastri

[1] È il capitolo VI, del libro IX.

che da terra giungono fino alla trabeazione che corre intorno a tutto quanto l'edificio e sul quale poggia la volta. Può essere, come vogliono alcuni, che l'Alberti abbia preso il motivo di alternare cappelle di varie dimensioni, unendole con sistema diverso alle pareti della navata principale, dal S. Francesco di Rimini dove effettivamente due cappelle sono congiunte alla chiesa con una porta anzichè con un arco, ma si guardi quale felice effetto egli ha saputo ritrarre da questo motivo: le pareti del tempio non vengono più ad essere costituite da una serie di arcate che scemano l'importanza del corpo centrale dando quasi l'idea di un edificio a tre navate, ma hanno fra un arco e l'altro delle superficie sulle quali l'occhio si riposa mentre d'altra parte servono a dare maggior risalto alle parti vuote. Sulla crociera dei quattro bracci doveva, anche secondo il disegni dell'autore, sorgere una cupola, ma questa cupola doveva essere semisferica e cieca, cioè senza nessuna apertura che desse luce all'interno.[1] Qui è fuori di dubbio che non fu tenuto alcun conto dei disegni dell'Alberti. Filippo Juvara costruì una cupola snella e civettuola, corrispondente al gusto suo e del suo tempo, ma del tutto in contrasto con la grave, severa maestà dell'insieme; chi sa Battista, se



Fig. 17. MANTOVA. — INTERNO DI S. ANDREA.

[1] Cfr. D'ARCO CARLO, *Delle arti e degli artefici di Mantova.* Mantova, 1857, pag. 15.

l'avesse veduta, come avrebbe protestato e gridato che quell'aggiunta sciupava « tutta quella musica! »

Bella come un'armoniosa frase musicale egli aveva infatti immaginato questa chiesa (fig. 17); è degna di nota la perfetta corrispondenza delle proporzioni e delle dimensioni. L'edificio è alto venti metri e il venti è preso come misura fondamentale di tutte le parti: la navata principale è lunga cento metri dei quali venti costituiscono l'abside, venti l'incrociatura dei quattro bracci della croce latina, sessanta il braccio più lungo, mentre i due bracci trasversali, lunghi anch'essi venti metri ciascuno, vengono col quadrato centrale a formare un'eguale estensione di sessanta metri. Il Ritscher si è posto il problema dell'effetto che produrrebbe il tempio senza quell'ammasso di decorazioni, di pitture e di grottesche che gli daranno, sia pure, un aspetto più ricco e più lieto ma che ne turbano la solenne semplicità originale,[1] ed ha disegnato uno spaccato della chiesa quale deve averla immaginata l'Alberti, dalle pareti bianche, interrotte solo dalle linee architettoniche.[2] Quanto l'edificio perde di gaia festività altrettanto guadagna per severa maestà, per sentimento cristiano, per espressione di quel devoto raccoglimento che Battista voleva, lo abbiamo già veduto, essere il carattere fondamentale dell'interno di un tempio.

L'esempio della semplicità originale ci è dato tuttora dalla facciata principale (fig. 18), l'unica compiuta delle tre che, secondo i primitivi disegni, doveva avere la chiesa concepita come edificio del tutto isolato, vero tempio, come lo avevano immaginato gli antichi, nel centro della città. Non vi è dubbio che una parte di quelle reminiscenze pagane che avevano nutrito la mente dell'Alberti umanista e che si erano manifestate nel suo trattato, ritornano qui nell'ultima opera sua. Si guardi la facciata del S. Andrea: potrebbe essere, per struttura architettonica, il peristilio di un tempio dedicato a qualche divinità pagana. Ma quante difficoltà dovette superare l'autore per giungere a questo resultato felice in quanto l'antico fornisce soltanto l'idea grandiosa per una creazione

[1] La decorazione fu eseguita alla fine del secolo XVIII, per impulso dell'architetto Paolo Pozzo, il quale ha d'altra parte il merito di aver tolto le ben più goffe decorazioni barocche poste dai suoi predecessori.

[2] E. Ritscher, op. cit., tav. V e VI.

del tutto originale! Egli volle evidentemente ripetere nella facciata il motivo fondamentale di tutto l'edificio: l'alternarsi di un grande arco con una piccola porta, separati per tutta la lunghezza della parete da immensi pilastri. Qui un grande arco centrale ha ai lati due piccole porte; tanto l'uno che le altre non corrispondono direttamente nell'interno ma in un vestibolo riccamente ornato; i pilastri, in numero di quattro, sostengono un'ampia trabeazione sulla quale poggia un frontone triangolare. Certo questo frontone, troppo basso e troppo vicino ai pilastri, diminuisce di molto la grandiosità della parte inferiore, ma l'autore non poteva coprire il grande occhio centrale che illumina l'interno della chiesa, la quale, con la sua immensa volta a botte, viene ad essere assai più alta della facciata; di effetto ben relativo è inoltre quella profonda nicchia che si alza sopra il frontone, ma non credo che derivi dal disegno dell'Alberti; essa fu compiuta nel 1702 quando da un pezzo non si teneva più conto dei primitivi modelli.[1]

Le linee generali di quest'edificio sono dunque grandiose e matematicamente corrispondenti; i particolari pure, per sobrietà ed eleganza, rivelano l'opera di un maestro: i grandi pilastri tanto nell'interno che all'esterno terminano con ricchi capitelli corinzi simili a quelli della porta centrale di S. Maria Novella, eccettuati i due laterali della facciata, ionici, che ritornano invece alla forma già usata nel primo piano del palazzo Rucellai. La trabeazione principale ha il fregio ornato con teste alate di cherubini come vedemmo già nel tempio Malatestiano; solo che nell'interno questo semplicissimo motivo è stato alterato da altre decorazioni aggiunte posteriormente. Gli archi delle grandi cappelle, e quindi quello centrale della facciata, poggiano su pulvini che fanno parte di un'altra trabeazione più piccola, adornata di un fregio a motivo continuo (nell'esterno diverso da quello dell'interno) come già abbiamo osservato negli altri edifici precedenti; e i pulvini sono sostenuti da pilastri minori, dei quali i due della facciata scannellati e con capitelli ionici come quelli già ricordati del palazzo Rucellai, gli altri dell'interno lisci e con capitelli dorici come quelli del piano terreno del palazzo medesimo. Tutte le volte, del vestibolo, della navata

[1] Vedi il *Fioretto delle Croniche di Mantova*, raccolto da Stefano Gionta. Mantova, 1774.



Fig. 18. MANTOVA. — BASILICA DI S. ANDREA. (Fot. Alinari).

centrale, delle cappelle più grandi, sono divise in cassettoni quadrati ornati con rosoni: motivo questo di grande effetto dacorativo che l'Alberti aveva già parcamente usato nell'arco della porta principale di S. Maria Novella dopo averlo appreso con ogni probabilità dal Brunellesco.

Mi sono fermato a tutti questi particolari per rilevare i punti comuni che si trovano nei vari edifici del nostro autore e per riaffermare con più minuti raffronti che le costruzioni di Firenze a lui attribuite dalla tradizione sono veramente opera sua. La basilica di S. Andrea riassume tutti i caratteri, sia per quel che riguarda le idee generali, sia per i particolari, dell'arte dell'Alberti. Quando ne fu gettata la prima pietra il noto medaglista Sperandio di Mantova coniò appositamente una medaglia rappresentante da un lato il Marchese Lodovico in armatura e dall'altro il medesimo Lodovico che, vestito alla romana, riceve gli omaggi della Fede e della Minerva. La fede moderna e la sapienza antica ispirarono infatti l'autore di questo tempio, il quale, se da una parte ricorda per certe forme e sopratutto per la sua grandiosità le terme romane, dall'altra prelude con parecchi punti di somiglianza la massima chiesa del cristianesimo, il S. Pietro, tanto è vero che un critico acuto ed esperto ha voluto vedere in questa un'imitazione di quello.[1] Sono in genere molto cauto nell'ammettere le imitazioni specialmente quando mi trovo di fronte ad uomini di genio, perchè credo che le medesime idee possano, in condizioni simili, sorgere anche spontaneamente in individui diversi, ma siccome la stretta relazione fra il S. Andrea ed il S. Pietro appare evidentissima, è ad ogni modo degno di nota che quando il Bramante e i suoi successori vollero creare il più maestoso e magnifico tempio del mondo scegliessero una forma dall'Alberti già usata nella chiesa di Mantova. La quale (è bene ogni tanto tornare alle affermazioni dei nostri vecchi ma eccellenti storici d'arte) « è regolare e non ha cosa che offenda l'occhio sia nel complesso che nella distribuzione delle parti; ed è facile il conoscere che servì di modello a molte chiese posteriormente erette e riunisce le qualità che si desiderano in molte altre ».[2]

[1] Geymüller, *Les projets primitifs pour la basilique de S. Pierre a Rome*, pag. 7.
[2] D'Agincourt, *Storia dell'arte*. Prato, 1826, vol. II, pag. 324.



Capitolo V.

LE OPERE DUBBIE



Per ragioni di metodo e di chiarezza non ho potuto osservare scrupolosamente l'ordine cronologico nella trattazione delle opere che credo certe dell'Alberti; tanto meno posso osservarlo nel presente capitolo dove si parlerà dei lavori a lui attribuiti nei tempi più vicini a noi e per i quali la questione più importante si fa quella dell'esattezza dell'attribuzione. Ordinerò quindi questi lavori secondo la maggiore o minore probabilità che siano opera dell'Alberti tralasciando del tutto quelli che sono stati affermati di lui non solo senza l'appoggio di alcun documento, ma anche senza argomenti di una certa importanza.

Ha sempre destato grande meraviglia fra i critici che non ci sia pervenuto nessun lavoro dell'Alberti nella città dove egli passò gran parte della sua vita, in Roma; donde ricerche de' più vaghi indizi per potere a lui attribuire qualche edificio romano di cui non si conosca l'autore ed ipotesi per la massima parte arbitrarie e fantastiche. Il Vasari, che già abbiamo avuto modo di dimostrare degno di fede per moltissime delle notizie riguardanti l'Alberti, ricorda di lui in Roma solo un restauro del palazzo pontificio ed alcuni lavori in S. Maria Maggiore, l'uno e gli altri eseguiti dal Rossellino; il primo disparve naturalmente nei restauri successivi, i secondi consistono con ogni pro-

babilità nel grandioso soffitto a lacunari che l'architetto Ettore Bernich ha recentemente rivendicato al nostro autore.[1]

Questi ed un restauro al condotto dell'acqua Vergine furono i soli lavori che noi possiamo con sicurezza affermare eseguiti in Roma dietro disegno o consiglio dell' Alberti; ma ciò non toglie che i suoi disegni fossero ben più numerosi e grandiosi. Giannozzo Manetti, il biografo di papa Niccolò V, parla a lungo di un vasto piano del Pontefice per la ricostruzione di gran parte della città eterna e in particolar modo di S. Pietro e del palazzo Vaticano; ora un acuto critico tedesco, il Dehio, è riuscito a scoprire un perfetto parallelismo fra i piani di Niccolò e le idee espresse nel trattato dell'Alberti, venendo così alla giusta conclusione che solo il nostro Battista doveva essere l'ideatore di tali piani.[2] Ed infatti nella minuziosissima descrizione

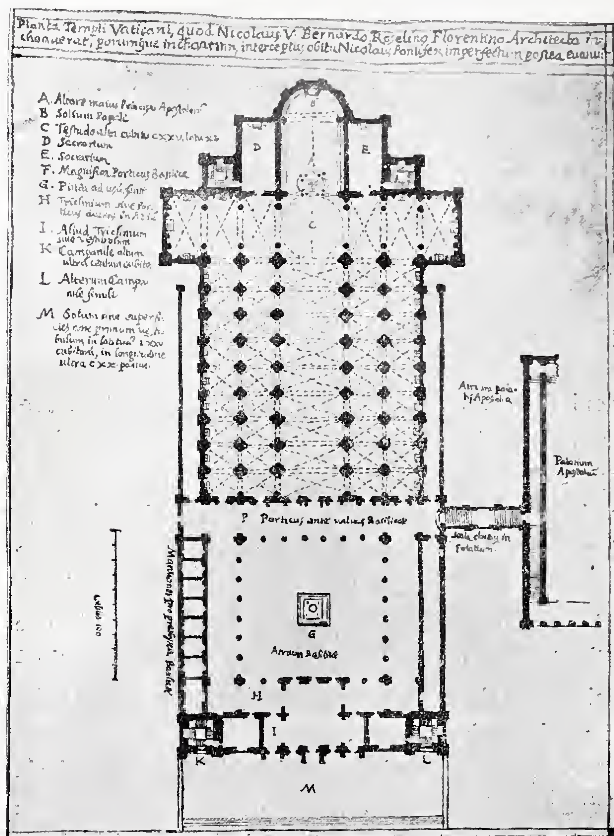


Fig. 19. Roma. — Pianta per la chiesa di S. Pietro.

[1] Nel giornale *Fanfulla,* ottobre 1892.

[2] G. Dehio, *Die Bauprojekte Nikolaus V und L. B. Alberti,* in *Repertor. für Kunstwis.,* III (1880), pag. 241 e seg.

del Manetti tutto ci riporta all'Alberti: la scelta del terreno, la disposizione delle strade e delle piazze, la posizione del nuovo palazzo con abitazioni per l'inverno e per l'estate, le proporzioni stesse della nuova chiesa, tutto corrisponde esattamente alle regole date nell'«Arte edificatoria» composta nei medesimi anni e dedicata al medesimo Pontefice che doveva fare attuare quei piani. Il Ferrabosco, in un disegno che conservasi oggi nella Biblioteca Barberini di Roma (fig. 19), cercò di ricostituire la pianta di S. Pietro quale l'aveva ideata l'Alberti e la ricostruzione ci fa vedere quale immensa mole fosse già nel pensiero del suo primo rinnovatore il principale tempio del Cristianesimo; col suo modello l'Alberti fu degno precursore di quegli altri spiriti magni che, più fortunati di lui, ebbero poi la soddisfazione di vedere almeno in parte eseguiti i loro disegni.



Fig. 20. SIGNA (FIRENZE).
ABSIDE DI S. MARTINO A GANGALANDI.

L'editore più recente del «Cicerone» ha voluto ritrovare negli sfondi architettonici dei quadri di quei pittori che furono in relazione con la corte di Niccolò, delle traccie o dei riflessi dei piani dell'Alberti; ma veramente nè gli edifici degli affreschi dell'Angelico in Vaticano, nè quelli di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, nè quelli infine del Ghirlandaio nel Coro di S. Maria Novella presentano delle peculiarità tali che li distinguano dagli edifici consueti nelle composizioni dei pittori quattrocentisti e li avvicinino alle idee ed ai caratteri dell'architettura albertiana.

Un'opera di poca importanza, ma il cui disegno appartiene con grande probabilità all'Alberti, è l'abside della chiesa di S. Martino a Gangalandi presso Firenze (fig. 20). Lo ha a lui attribuito Guido Carocci[1] con buoni argomenti, fra i quali merita speciale considerazione il seguente: l'Alberti fu per lungo tempo rettore della chiesa ed il restauro dell'abside, per i suoi caratteri stilistici, ci riporta quasi sicuramente a quel tempo; è possibile che, dovendo egli sorvegliare i lavori, non pensasse anche a prepararne i disegni? Si aggiunga che gli Alberti avevano presso a S. Martino, dove è ora il paesetto di Lastra a Signa, la loro villa nella quale Battista stette a lungo negli ultimi anni della sua vita, e che nella costruzione in parola ricorre il loro stemma. Si tratta evidentemente di un semplice lavoro di restauro, ma le caratteristiche dell'architettura albertiana hanno anche qui modo di manifestarsi nei consueti pilastri scannellati con graziosi capitelli che sostengono una trabeazione, nel fregio di questa ornato con un leggiadro motivo continuo, nel grande arco dai modini puri e corretti. Il tutto ricorda, fatte le debite proporzioni, l'abside della basilica di S. Andrea.

Vittorio Matteucci, nel suo libro sulle chiese artistiche del Mantovano già citato, si fa strenuo sostenitore di una tradizione assai diffusa in Mantova che attribuisce all'Alberti il disegno della Cappella dell'Incoronata nella Cattedrale. La tesi del Matteucci si fonda tutta sopra un documento pubblicato dal dottissimo Carlo D'Arco, cioè una lettera che, nel 1480, il Capitolo della Cattedrale diresse a Federico Gonzaga; in essa si legge: « S'è finito quello poco principio de la fabrica a quella capella di Nostra Donna di voti in S. Pedro (la Cattedrale) secondo il disegno de la bona memoria de lo Ill.mo Signor Vostro Padre ».[2] Il padre di Federico era Lodovico, Lodovico aveva per architetti Leon Battista Alberti ideatore e Luca Fancelli esecutore, al loro tempo non vi è memoria in Mantova di altri architetti; dunque anche la cappella dell'Incoronata appartiene a questi due.

---

[1] G. Carocci, *La chiesa di S. Martino a Gangalandi* nel periodico *Arte e storia*, aprile 1891 e recentemente nella monografia sul *Valdarno*. Bergamo, 1906, pag. 39.

[2] Carlo D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*. Mantova, 1857, II, pag. 14.

Questo il ragionamento del Matteucci e starà anche bene: ma la questione comincia proprio ora: i disegni della cappella del Duomo risalgono all'Alberti o al Fancelli non solo capomastro ma artista egli stesso di un certo valore? Il Matteucci non osserva una cosa che pur salta agli occhi a prima vista ed è la stretta relazione fra la pianta di questa cappella e la pianta della chiesa di S. Sebastiano, ambedue a croce greca; senonchè questa somiglianza mi sembra diminuire anzichè accrescere le probabilità per l'Alberti, il quale, abbiamo già avuto modo di osservarlo, non si ripete mai, ma in ogni sua creazione cerca di risolvere un nuovo problema. Finchè ci fermiamo ai particolari possiamo stabilire una certa continuità ed unità nell'arte di lui, ma trattandosi qui di un concetto fondamentale è assai più probabile che piuttosto il Fancelli abbia imitato la forma della chiesa poco avanti costruita. Si sarebbe, in una parola, ripetuto il caso del Rossellino quando a Pienza imitò la facciata del palazzo Rucellai.

Lodovico Gonzaga si rivolse all'Alberti per le due opere di maggior mole e di maggiore importanza, ma nel rimanente ebbe completa fiducia ed affidò sempre l'incarico di tutti i lavori al Fancelli che a buon conto era il suo architetto consueto e il sopraintendente a tutte le costruzioni da lui ordinate; per molte di esse noi sappiamo che Luca non solo curò l'esecuzione, ma fece anche i disegni, e lo stesso sarà accaduto quando Lodovico ebbe l'idea, che non potè vedere attuata, di far costruire nella Cattedrale una nuova cappella per la Madonna. Del resto ai giorni nostri non rimane evidentemente del primitivo disegno altro che la pianta; in questa piccola ma elegante costruzione, come già vedemmo nel coro della SS. Annunziata a Firenze, i successivi e ripetuti restauri hanno mantenuto intatti i fondamenti e con essi i muri principali, ma hanno poi talmente alterato le parti superiori e l'aspetto generale dell'edificio che non è più possibile oggi giudicarne il primitivo valore.

E passiamo finalmente all'opera che in questi ultimi tempi ha sollevato maggior rumore e maggiori discussioni: l'arco in onore di Alfonso d'Aragona nel Castelnuovo a Napoli (fig. 21). Il Fabriczy ed altri lo avevano attribuito a Pietro di Martino ed il suo nome sem-



Fig. 21. NAPOLI. *(Fot. Brogi).*
ARCO DI TRIONFO DI ALFONSO D'ARAGONA.

brava resistere ai competitori che venivano ogni tanto presentati da qualche critico, quando l'architetto Ettore Bernich con l'evidenza delle date dimostrò falsa quell'attribuzione e presentò l'Alberti come autore del monumento. Senonchè la parte positiva non è egualmente convincente quanto la parte negativa e questa è la sorte comune di coloro che hanno fino ad oggi cercato di scoprire l'autore dell'arco aragonese; tutti giungono a dimostrare che i nomi proposti dagli altri non hanno serio fondamento, ma nessuno riesce a provare che la sua ipotesi ha maggiore probabilità delle precedenti. Il Bernich, per esempio, osserva giustamente:[1] l'erezione dell'arco in onore di Alfonso fu deliberata dagli Eletti dei sedili di Napoli nell'Assemblea del 28 febbraio 1443; Bartolommeo Fazio, nel « De rebus gestis ab Alfonso », dice che era terminato nel 1455; questo dimostra che, almeno nella sua ossatura architettonica, l'arco fu eretto fra il 1445 e il 1455; Pietro De Martino apparisce invece solo nel 1456 e quindi egli può avere ideato e costruito la parte superiore e qualcuna delle tante sculture che adornano il monumento, ma non può essere stato l'ideatore primo di esso; lo studioso dell'antichità, lo spirito pagano che

[1] E. BERNICH, *L. B. Alberti e l'arco trionfale di Alfonso di Aragona in Napoli,* in *Napoli nobilissima,* vol. XII, pagg. 114-118.

immaginò il rinnovamento della forma classica della glorificazione fu un erudito, un umanista, l'Alberti.

Per dimostrare questa asserzione egli si occupa prima di tutto dei raffronti stilistici che hanno per lui la massima importanza. La storia di un monumento, egli dice in un articolo successivo, non si fa solo consultando le vecchie carte. Occorre avere la conoscenza tecnica dell'opera ed analizzarla e raffrontarla con quei lavori che sappiamo veramente fatti dall'autore che si cerca rivendicare.[1] E va bene purchè si sappia mantenere i raffronti nella parte che può essere peculiare di un dato autore e non si ecceda o nel ricercare l'affinità di caratteri troppo generali o nello scrutare i punti di contatto dei particolari più minuti; quest'ultimo è appunto il difetto del Bernich cui la conoscenza tecnica spinge ad occuparsi dei minimi particolari che per la loro scarsa importanza possono esser comuni anche ad artisti diversi. Fondamento principale della sua dimostrazione è l'affinità che unisce l'arco aragonese con la descrizione degli archi di trionfo nell'« Arte edificatoria » e con la parte centrale del tempio Malatestiano. Ma il Bernich non ha tenuto conto di un'osservazione che pur si presentava molto ovvia, cioè che le affinità possono derivare, e derivano a parer mio, dalla fonte comune: i monumenti di Roma. L'Alberti quando scriveva il suo trattato aveva davanti agli occhi gli archi di Tito e di Costantino, quando disegnò la facciata della chiesa di Rimini tenne presente l'arco di Augusto; l'artista che ricevette l'incarico di inalzare l'arco di trionfo in onore di Alfonso dovette necessariamente ricorrere, in mancanza di altri, a quei medesimi modelli ed ecco spiegate le affinità non poi tanto numerose nè caratteristiche quanto il Bernich crede; per spiegare tante parti che non corrispondono egli è pure obbligato a supporre che gli esecutori abbiano talvolta cambiato i disegni dell'autore.

Le relazioni che l'Alberti ebbe con la Corte di Napoli (relazioni delle quali il Bernich va a ricercare gl'indizi più vaghi e lontani mentre abbiamo la testimonianza diretta di lui che ci afferma di avere un giorno salvata la vita ad Alfonso)[2] sono argomento troppo tenue per soste-

---

[1] *Napoli nobilissima*, vol. XIII, pagg. 148-156.

[2] Vedi passo della *Famiglia*, riportato a pag. 20, n. 1.

nere che egli abbia disegnato l'arco, come non credo che a lui possa attribuirsi il merito del grandioso bassorilievo dell'attico per il semplice fatto che quivi la prospettiva è sapientemente osservata e che l'Alberti scrisse un trattato di prospettiva. Ha letto il Bernich questo trattato? In esso si parla molto di ottica e di matematica, punto di vera e propria prospettiva.

Ma un altro è per il Bernich l'argomento decisivo: nel fregio dello stilobate interno dell'arco è un medaglione con una testa virile coronata d'alloro, ed egli vi riconosce subito il ritratto dell'Alberti che si era meritato quella corona dal momento che si era fatto propugnatore del certame coronario. Non parlo della somiglianza, perchè il Bernich stesso, dopo averla proclamata con diversi raffronti, deve riconoscere che nel Quattrocento raramente i ritratti di una stessa persona erano fra loro somiglianti;[1] solo osservo che, oltre alla corona d'alloro, il bassorilievo presenta una tunica fermata con una borchia sulla spalla destra come era il costume dei Romani, e questo mi conferma l'ipotesi, già fatta da altri, che il medaglione non rappresenti affatto l'Alberti ma un imperatore romano; anche la corona apparisce molto più appropriata ad un imperatore che ad un semplice cittadino.

Uno studioso tedesco che ebbe anch'egli, e con eguale successo degli altri, da proporre un nome per l'arco di Napoli, combattendo la tesi del Bernich concludeva: « Per asserire che a L. Battista Alberti spetti il merito del modello dell'arco aragonese non basta la convinzione personale, non basta l'intuito artistico, occorrono delle prove solide ».[2] Tali non sono certo quelle del Bernich; ed io credo che difficilmente l'Alberti si sarebbe piegato a disegnare un monumento destinato a restare incassato fra due muri e che per la sua infelice posizione non gli permetteva di svolgere le sue idee. Anche nel tempio Malatestiano la costruzione preesistente impacciava in parte la creazione nuova; ma là vi era il mezzo, e l'artista mostrò di averlo subito compreso, di superare con uno slancio di genio gli ostacoli; qui invece niente poteva nascondere l'enorme sproporzione fra larghezza ed altezza, l'effetto

[1] *Napoli nobilissima*, vol. XIII, pagg. 148-156.

[2] W. Rolfs, *L'architettura albertiana e l'arco trionfale di Alfonso d'Aragona*, in *Napoli nobilissima*, vol. XIII, pag. 172.

di sovrapposizione che il nuovo arco doveva necessariamente produrre sulle vetuste mura del castello.

La sorte comune seguita da tutti coloro che hanno cercato di scoprire l'autore dell'arco aragonese può avvalorare l'ipotesi esposta in una nota della Rivista dove specialmente si è agitata la questione:[1] l'ipotesi che il monumento non abbia avuto un architetto di grido, ma che un semplice capomastro o anche uno scultore abbia copiato per espressa volontà di Alfonso da archi romani e da mausolei angioini la porta trionfale del Castelnuovo; certo l'organismo architettonico è impari alla magnificenza e finezza dell'ornamentazione marmorea ed il monumento apparisce più come l'opera di uno scultore che di un architetto: e per l'appunto l'Alberti, al contrario della massima parte degli artisti del suo tempo, dedicò tutta la sua attività esclusivamente all'architettura e dette nelle sue opere pochissima parte alla scultura.

Dove mai si andrebbe a finire seguendo il metodo puramente comparativo inagurato dal Bernich? Ecco gli edifici che egli, oltre ai ricordati, attribuisce all'Alberti: a Roma il palazzo Venezia, la chiesa di S. Marco, i due palazzi Pichi, uno in via del Paradiso, l'altro in piazza Pollarola,[2] il chiostro di S. Salvatore in Lauro,[3] il palazzo della Cancelleria, il palazzo del Cardinal Mezzarota; a Urbino il cortile del palazzo Ducale,[4] ed infine la chiesa di S. Bernardino a Perugia, eseguita da Agostino di Duccio, semplicemente perchè la porta principale è a guisa d'arco di trionfo![5]

---

[1] Nota di G. Ceci in *Napoli nobilissima*, vol. XIII, pag. 155.
[2] *Arte e storia*, febbraio 1901.
[3] *Rassegna pugliese*, maggio 1894.
[4] *Rassegna d'arte*, 1902, pag. 69.
[5] *Napoli nobilissima*, vol. XII, pag. 133.



CONCLUSIONE



UATTRO periodi principali dobbiamo dunque distinguere nell'attività artistica di Leon Battista Alberti: il periodo di preparazione nel quale la cultura e le tendenze umanistiche hanno la prevalenza assoluta e l'Alberti è solo conoscitore dell'arte antica e per mezzo di essa teorico dell'arte moderna; il periodo di attuazione pratica immediata delle sue teorie caratterizzato dal tempio Malatestiano dove l'imitazione delle forme classiche serve ad esprimere idee e caratteri egualmente classici; il periodo di transizione fra l'antico e il moderno datoci dagli edifici fiorentini dalle linee così corrette e così leggiadre; il periodo di piena maturità, di libera ed ardita creazione che raggiunge il suo grado più elevato nel S. Andrea di Mantova, tipo grandioso e non superabile di chiesa cristiana del Rinascimento. Ciascuno di questi quattro periodi è indicato da opere di tale importanza che non è davvero necessario andare a ricercare dietro problematici indizi qualche altro edificio da potergli attribuire per accrescere o confermare il suo merito come architetto; se con ulteriori studi o scoperte potremo dare a lui un maggior numero di opere d'arte, tanto meglio; per ora le attribuzioni che si sono fatte sono semplicemente possibili, ma ben lungi da quella probabilità che ha per me, per esempio, l'assegnazione all'Alberti del palazzo Rucellai e ad ogni modo non cambierebbero sostanzialmente

la figura e il valore di Battista quale ci apparisce dagli edifici che con certezza o quasi certezza possiamo affermare da lui disegnati.

Vi è nei quattro periodi che siam venuti delineando qualche carattere comune, si riscontra in essi una costanza, una continuità di motivi fondamentali che ci permetta di abbracciare con un solo sguardo tutta l'arte del nostro autore? Non credo: di comune possiamo osservare qualche forma decorativa, qualche particolare, ma nel resto ogni edificio da lui ideato è del tutto indipendente dagli altri, ciascuno esprime una nuova idea. E non parlo della differenza enorme che corre fra questi edifici ed il trattato, fra la pratica e la teoria, differenza inevitabile dal momento che nei trattati non si possono in nessun modo trovare le regole e i mezzi per fare delle opere d'arte. Quello che può essere insegnato e consigliato è per gli architetti di tutti i tempi un substrato di cognizioni bensì indispensabile ma che solo i mediocri lasciano apparire nei loro lavori; la vera opera d'arte si presenta alla mente del creatore come un insieme armonico che piace e diletta, non come frutto di studi, di misure e di regole. L'Alberti fu trattatista ed artista nello stesso tempo, due termini che sono fra loro ben più lontani di quanto potrebbe a prima vista apparire; anzi fu artista appunto perchè nella pratica si dimenticò sovente delle sue teorie. Le quali teorie ciò non ostante rimasero celebrate e studiate e servirono a soffocare qualsiasi tentativo di originalità in quei più tardi commentatori di Vitruvio che non seppero come l'Alberti distinguere la differenza fra la necessità delle regole e la libertà dell'arte.

Leon Battista Alberti fu il più erudito, ma nello stesso tempo anche il più originale e il più vario fra gli architetti del suo tempo; per la moltiplicità delle sue attitudini egli lavorò per i personaggi più importanti e di carattere più diverso che esistessero allora riuscendo a compenetrare, ad assimilare nello spirito delle opere sue lo spirito del signore che aveva ordinato il lavoro. È tutta qui, io credo, la grandezza di Leon Battista Alberti come letterato e come artista: nell'aver conosciuto gli uomini del suo tempo, nell'aver compreso i loro sentimenti, nell'avere espresso con la parola o col disegno le loro idee. Erano lampi di genio che gli studi di umanità nel più vero e più ampio senso della parola avevano ridestato nella sua mente versatile e indagatrice;

appunto per questo al principio di ogni capitolo ho cercato di tratteggiare nelle sue linee principali il carattere di ogni mecenate che ha incoraggiato l'attività dell'Alberti; ed abbiamo veduto che questi, se a Niccolò V pontefice umanista dedicò quel frutto mirabile di erudizione che doveva a lui procurare il nome di Vitruvio fiorentino, per Sigismondo Malatesta, il condottiero pagano avido di gloria e di amori, disegnò il triplice arco di trionfo nel tempio dove le ceneri sue e della sua bella riposano circondate dai gravi sarcofagi dei loro esaltatori: abbiamo veduto che a Giovanni Rucellai, mercante operoso e pacifico, amante di feste leggiadre e di giuochi cavallereschi, egli inalza un palazzo che è tutto un inno di grazia e di gentilezza e che per Lodovico Gonzaga, educato alla scuola di Vittorino da Feltre, egli, l'autore degli aurei libri sulla « Famiglia », immagina il magnifico tempio di S. Andrea che preannunzia tutta l'artistica grandiosità, che specialmente per la letteratura, il Rinascimento svolgerà poi nelle Corti dell'alta Italia.

Avrebbe un altro architetto, anche di maggiore abilità tecnica dell'Alberti ma di minore versatilità di lui, potuto contentare il gusto così diverso di così diversi committenti? No certamente; tanto è vero che anche il massimo degli architetti a lui immediatamente precedenti, il Brunellesco, non era mai uscito coi suoi lavori al di fuori delle mura della sua città; e Michelozzo era stato quasi esclusivamente l'architetto di Cosimo il Vecchio dei Medici e il Rossellino aveva per la gloria di Pio II ripetuto più volte un identico motivo di architettura civile. Anche in questo l'Alberti precorre i suoi contemporanei e li precorre inoltre per il suo studio diretto sui modelli classici, sui monumenti di Roma, mentre quelli vedevano di solito l'antichità solo attraverso gli edifici romanici; se cerchiamo delle relazioni fra l'arte di Leon Battista e l'arte di altri architetti, vediamo che essa trae bensì origine dal medesimo pensiero che ispirò anche il rinnovamento del Brunellesco, ma giunge ad un punto più avanzato di questi e si avvicina di molto al Bramante.

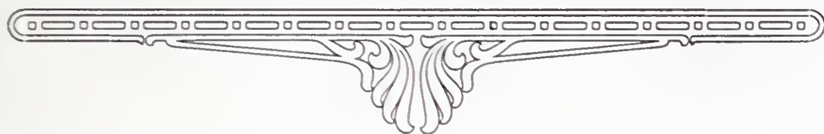
E non soltanto lo stile architettonico si svolgeva e perfezionava nel nostro autore coi continui studi e col maggior vigore della mente; tutto l'io, tutta l'individualità sua così potente e così concorde nelle sue molteplici tendenze si modificava insieme alla sua arte. Ne abbiamo una prova volgendo lo sguardo allo stile della sua prosa; da prima

egli scrive in latino e come nella lingua così nella forma imita i classici, primo fra tutti Cicerone. Segue un periodo nel quale la medesima forma classica è unita al volgare, in difesa del quale l'Alberti si fa propugnatore del certame coronario; e ne deriva una prosa forte, risonante, ma con periodi troppo contorti, con costrutti e forme che sentono ancora del latino. Negli ultimi suoi scritti Battista si libera anche da quest'ultimo difetto causatogli dalla sua erudizione e, per esempio, in alcune pagine del suo trattato più tardo intorno al governo della casa (« De iciarchia ») fissa un tipo di prosa semplice e solenne. Lo studio dell'antico ravvivato dal volgare moderno aveva anche in questo campo creato qualcosa di vitale e di artistico: aveva creato la prosa dottrinale italiana.

Il Geymüller, autore della più volte citata monografia dell'Alberti nella grandiosa « Storia dell'architettura in Toscana » della Società di S. Giorgio, insiste nel togliere al nostro autore una parte del merito delle sue opere per attribuirla invece agli esecutori e nel mettere in rilievo la qualità sua di dilettante; con questo egli non fa che ritornare al Vasari, il quale pure, scandalizzato che vi potesse essere un architetto che affidava ad altri l'esecuzione dei suoi lavori, si compiace più volte di rimproverare all'Alberti la mancanza di pratica. Ma questa mancanza di pratica che l'antico storico crede di poter osservare di fatto negli edifici di lui e che il critico moderno afferma essere stata nascosta dagli esecutori, è semplicemente un presupposto derivato dalla notizia che egli non diresse in persona nessuna costruzione, senza pensare che se i suoi scrupoli umanistici e la sua posizione sociale non gli permisero di curare l'esecuzione dei suoi disegni, egli ebbe egualmente modo di osservare la pratica dell'arte edificatoria e di ritrarne gli insegnamenti necessari ad un architetto: tutto il trattato, dove le forme artistiche sono solo fuggevolmente accennate ma la parte tecnica ha invece grandissima importanza, è una dimostrazione dei suoi studi profondi sul modo di costruire. L'Alberti fu dilettante nel senso che non esercitò l'arte per professione e non ricevette ricompensa alcuna dei suoi lavori; non fu dilettante nel senso oggi più comune che fa cercare nell'arte un semplice passatempo, perchè nell'arte, e specialmente nell'architettura, egli vide una fonte di pubblica utilità, un mezzo per

illustrare il suo nome. Può vincere una battaglia tanto il generale che si reca sul campo alla testa dei suoi soldati per guidarli ed incitarli con l'esempio quanto lo stratego che dal suo tavolino dà ordini e dirige i movimenti degli eserciti; l'Alberti riportò i suoi trionfi senza muoversi dalla quiete del suo studio e non è questa una ragione per attribuire ad altri il merito di quei trionfi.

I seguaci immediati dell'arte di Leon Battista Alberti furono Bernardo Rossellino e Agostino di Duccio. Il primo, forse esecutore del palazzo Rucellai, certo in dipendenza diretta dell'Alberti negli anni in cui stette a Roma architetto di Niccolò V, ne imitò lo stile nel palazzo Piccolomini ed anche in parte nella Cattedrale di Pienza; il secondo, che lavorava come scultore al tempio Malatestiano nel periodo del grandioso restauro, quando ricevette l'incarico di costruire la chiesa di S. Bernardino e la porta monumentale di S. Pietro nella città di Perugia ripetè i motivi dell'architettura albertiana pur riserbando nella prima una gran parte alla scultura. Ma il lato più importante dell'arte dell'Alberti è quello di aver posto come fondamento della nuova architettura l'armonia e quindi la corrispondenza di rapporti numerici; in questo egli ebbe più tardi i più numerosi seguaci e imitatori che deviarono il giusto principio, da lui sapientemente osservato, fino all'eccesso di considerare l'architettura esclusivamente come l'applicazione di formule matematiche. Così tanto per il suo rifacimento di Vitruvio quanto per la ricerca nella pratica dell'euritmia cara al teorico antico, l'Alberti si fece precursore dei classicisti accademici che nella seconda metà del Cinquecento inondarono l'Italia di opere fredde e monotone; ma egli non è un classicista accademico, chè all'accademia cerca continuamente di sottrarsi con l'audacia delle innovazioni, con la ricerca instancabile dell'originalità. Quegli accenni al barocco che taluno ha voluto osservare nelle volute di S. Maria Novella o nel troncamento dell'architrave di S. Sebastiano derivano appunto dal tentativo di liberarsi dalle strettoie accademiche; ed anche il barocco trasse origine dal medesimo tentativo.



INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI



INDICE

